

Cuadernos Hispanoamericanos

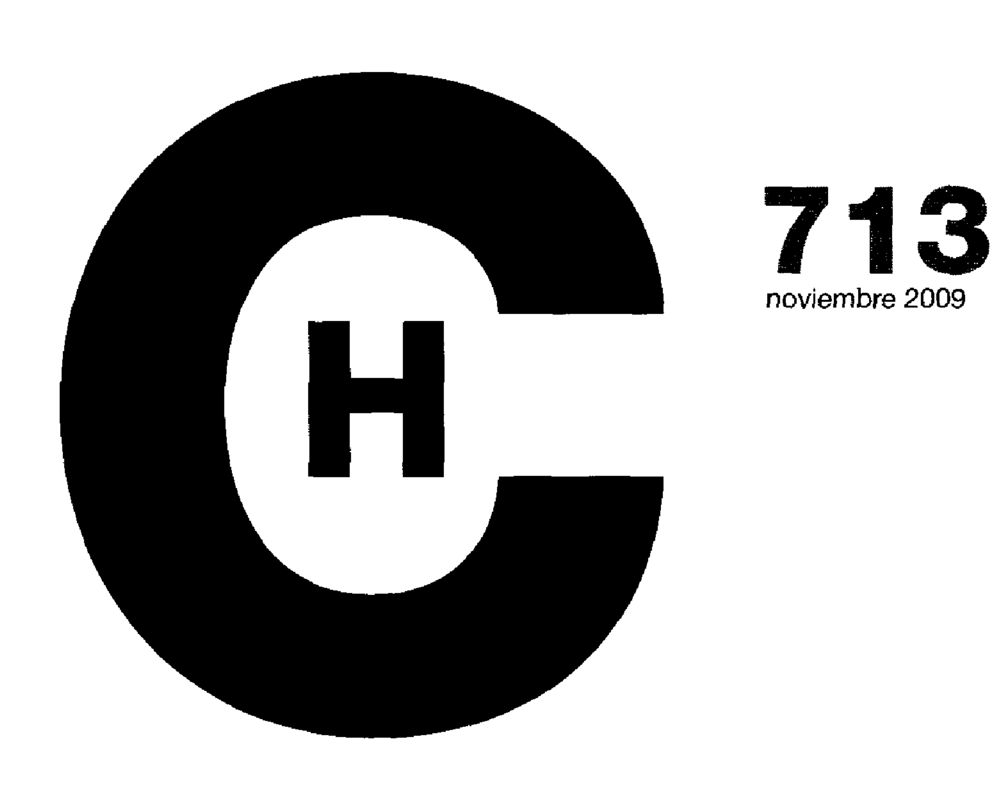
Artículos de
Eduardo Galeano
Luis García Montero
Juan Bonilla

Dossier sobre Quito

Entrevista con Eduardo Galeano

Ilustraciones de José Luis Largo

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo». 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-09-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

713 Índice



Siguiente


H
El oficio
de escribir


PEQUEÑA
FLOR FRESCA
Y BREVE
LARGO 09

El oficio de escribir (Los cuentos cuentan)

Eduardo Galeano

Escribí *El fútbol a sol y sombra* para la conversión de los paganos. Quise ayudar a que los fanáticos de la lectura perdieran el miedo al fútbol, y que los fanáticos del fútbol perdieran el miedo a los libros. Pero jamás imaginé nada más.

Sin embargo, según Víctor Quintana, que fue diputado federal en México, ese libro le salvó la vida. A mediados de 1997, él fue secuestrado por unos asesinos profesionales, contratados para castigar sus denuncias de negocios sucios.

Ya lo tenían atado en el suelo, boca abajo, y lo estaban matando a patadas cuando en la última tregua, antes del tiro final, los asesinos se trenzaron en una discusión sobre fútbol. Entonces Víctor, más muerto que vivo, metió su cuchara en ese debate. Y se puso a contar historias de mi libro de fútbol, canjeando minutos de vida por cada cuento salido de esas páginas, hasta que pasaron las horas y las historias y por fin los asesinos lo abandonaron, atado y aporreado, pero vivo.

Le dijeron:

–*Nos caíste bien,*

y se fueron con sus balas a otra parte.

* * *

No conozco a Jorge Ventocilla. No lo conozco personalmente, mejor dicho, pero mis libros son sus amigos, y yo con ellos.

Cuando se publicó «Espejos», Jorge decidió que ese libro, desconocido en Panamá, merecía circular de mano en mano.

No era mucho el dinero que tenía ahorrado, pero en un brote de locura lo destinó todo a comprar ejemplares de «Espejos», y los echó a correr, en los cafés, en las tiendas, en las peluquerías, en los quioscos, por todas partes, con una advertencia escrita por él:

Este libro, gratuito, es un libro viajero. Usted lo lee y lo pasa a otra persona.

Y así está siendo.

* * *

En 1970, presenté *Las venas abiertas de América Latina* al concurso de Casa de las Américas, en Cuba. Perdió. Según el jurado, ese libro no era serio.

Después, el libro se publicó y tuvo la suerte de ser elogiado por las dictaduras militares que lo quemaron.

Pero en mi país, Uruguay, *Las venas abiertas de América Latina* entró libremente en las prisiones militares, durante los primeros meses de la dictadura. Los censores creyeron que era un tratado de anatomía, y los libros de medicina no estaban prohibidos.

* * *

Hace unos años, estuve en una escuela de Salta, en el norte argentino, leyendo cuentos a niños de unos ocho o nueve años de edad.

Al final, la maestra pidió a los niños que me escribieran cartas, comentando la lectura.

Una de las cartas me aconsejaba:

Seguí escribiendo, que vas a mejorar.

* * *

En marzo del año 2007, fue prohibido el ingreso de *El libro de los abrazos* en la cárcel de Mérida, en Yucatán, *por contener cosas diabólicas.*

Algún tiempo antes, en San José de Costa Rica, encontré una muchacha que estaba leyendo ese libro en la estación de autobuses:

–*Siempre lo llevo* –me dijo–. *Viajo con él. Es mi novio portátil.*

* * *

En *Espejos*, conté historias poco conocidas, o del todo desconocidas.

Una de esas historias había ocurrido en España, en 1942. El cuartelazo de Francisco Franco había aniquilado la república

española. La dictadura triunfante anunció que una prisionera, Matilde Landa, iba a arrepentirse públicamente de sus satánicas ideas y en la cárcel iba a recibir el santo sacramento del bautismo.

La ceremonia no se podía iniciar sin la invitada principal. Matilde había desaparecido.

Ella se arrojó desde la azotea y el cuerpo estalló, como una bomba, en el patio de la prisión.

El espectáculo no se interrumpió. El obispo bautizó ese cuerpo destrozado.

Espejos estaba en proceso de impresión, cuando recibí una carta de la correctora, que trabajaba en la editorial y había terminado su trabajo de cazadora de erratas.

Ella quería saber de dónde sacado yo la información. Todos los datos eran correctos, pero ella sólo los conocía por relatos familiares.

Matilde Landa era su tía.

* * *

Escribí *Espejos* a partir de un sueño.

Habitualmente, mis sueños son de una mediocridad inconfesable. Aviones perdidos, trámites burocráticos, ciudades que no conozco, caídas desde un décimo piso...

Pero aquella noche tuve el único sueño prodigioso de toda mi vida. Yo subía a un taxi y le ordenaba:

–Lléveme a la revolución francesa, Olympia de Gouges camino de la guillotina...

Y allá iba.

O le ordenaba:

–Lléveme al Brasil, Congonhas do Campo, el Aleijadinho esculpiendo sus profetas...

Y allá iba.

Y el sueño seguía y seguía sus caminos por el mapa y el tiempo, y así nacieron las seiscientas historias del libro.

* * *

Hace pocos meses, ante los estudiantes mexicanos, leí relatos de ese cuentacuentos que yo soy.

Uno de los relatos, de mi libro *Bocas del tiempo*, contaba que el poeta español Federico García Lorca había sido fusilado y prohibido durante la larga dictadura de Franco, y que un grupo de teatreros del Uruguay había estrenado una obra suya en un teatro de Madrid, al cabo de tantos años de obligado silencio. Y al fin de la obra, esos teatreros no habían recibido los aplausos que esperaban: el público español había aplaudido con los pies, pateando el piso, y ellos habían quedado estupefactos. No entendían nada.

¿Tan mal habían actuado? Cuando me lo contaron, pensé que aquel trueno sobre la tierra podía haber sido para el autor, fusilado por rojo, por marica, por raro, una manera de decirle:

– Para que sepas, Federico, lo vivo que estás.

Y cuando lo conté, en la universidad de México, me ocurrió lo que nunca había ocurrido en las otras ocasiones en que había contado esta historia: los estudiantes aplaudieron con los pies, patearon el piso con alma y vida, y así continuaron mi relato y continuaron lo que mi relato contaba, como si eso estuviera ocurriendo en un teatro de Madrid, unos cuantos años antes.

Creo que Federico lo agradeció.

* * *

En una de mis lecturas de cuentacuentos, en el pueblo gallego de Ourense, un señor me miraba, sin pestañear, con cara de enojado, desde la última fila.

Cuando la lectura terminó, se acercó a paso lento, mirándome fijo, como para matarme, pero no me mató.

Me dijo:

–Qué difícil ha de ser escribir tan sencillo.

Y después de esa frase, el más certero comentario que he recibido en mi vida, me dio la espalda y sin saludar se fue.

* * *

El pueblo boliviano de Llallagua vivía de la mina, y en la mina morían los hombres. Metidos en los socavones, las tripas de las montañas, perseguían las vetas de estaño y en esa cacería perdían, en pocos años, los pulmones y la vida.

Yo había pasado un tiempito ahí, y me había hecho algunos amigos.

Y había llegado la hora de partir.

Estuvimos toda la noche bebiendo, mis amigos y yo, cantando tristezas y contando chistes, a cual más malo.

Cuando ya estábamos cerca del amanecer, cuando poco faltaba para que el chillido de la sirena los llamara al trabajo, mis amigos callaron, todos a la vez, y alguno preguntó, o pidió, o mandó:

–*Y ahora, hermanito, dinos cómo es la mar.*

Yo me quedé mudo.

Insistían:

–*Cuéntanos. Cuéntanos cómo es la mar.*

Ninguno de ellos iba a verla nunca, todos iban a morir temprano, y yo no tenía más remedio que traerles la mar, la mar que estaba lejísimos, y encontrar palabras que fueran capaces de mojarlos.


UN
ANIMAL
ESFÉRICO
LARGO 09


Mesa
revuelta


LA RUTA DE LA

Lecciones de Javier Egea (A los diez años de su muerte)

Luis García Montero

La poesía de Javier Egea traza un círculo de intensidad. Parece que brota y vuelve al punto de partida con una experiencia histórica y estilística acumulada. No me refiero sólo a que empezase con un libro marcado por los sonetos, *Serena luz del viento* (1974), y acabase con unos *Sonetos del diente de oro*, proyecto en el que estaba trabajando al morir en 1999. Hay algo más que define este círculo: una tensión matizada entre la serenidad y la tragedia que insiste en reconocer al poeta como habitante de un mundo enfrentado. Soporta los duelos simbólicos de la luz y de la oscuridad, del amanecer y la noche, de la soledad y las banderas, y –sobre todo– del amor y el desamor. Esos enfrentamientos suelen vivirse en una historia que identifica el cuerpo de la amada con la realidad, la historia colectiva con los sentimientos amorosos.

La historia es siempre una experiencia de amor. El amor supone siempre una relación histórica.

En 1970, a los 18 años, Javier firmaba el soneto inicial de *Serena luz del viento*. Con unos versos de canto vitalista, que nacen para dialogar con un «compañero», el poeta afirma:

> Yo sé que tú verás una mañana
> el resplandor del día que amanece
> por el limpio cristal de tu ventana.

Se trata, desde luego, de un libro juvenil, de formación, que demuestra todo el taller literario, el aprendizaje de la retórica, el

oficio clásico, que palpita en la literatura de Javier. Un mundo rural, hecho de valles, deshielos, romero, trinos, esquilas y encinas, se sostiene en una admirable maestría de las formas, en tonos debidos a Federico García Lorca y Miguel Hernández y en el conocimiento de los usos menos urbanos de la poesía española de posguerra.

Pero en ese libro juvenil ya se van cargando de simbolismo y sentido ideológico algunas palabras como *horizonte*, *mar* y *luz*. El poema «Recuerdo», uno de los mejores del libro, concluye de este modo: «Hasta entonces no supe / lo que vale la luz cuando se encuentra». La poesía posterior de Javier se basa en el doble significado, político y amoroso, de ese *entonces* y ese encuentro con la luz.

También hay un reconocimiento en su libro inicial de algo que acompañará siempre a la poesía de Javier. La tristeza como estado íntimo. Pese a la serenidad y la falta de tragedia que domina *Serena luz del viento*, en un poema amoroso, escrito en Bilbao, en 1971, confiesa: «Yo soy triste, mi amor, y tú lo sabes, / y tan tristes y amantes mis caricias».

Esa tristeza, que se acentuará en su recorrido posterior, es inseparable de la marcada fusión entre historia y el pulso amoroso. El mismo amor que llena de sentimientos vitales la esperanza política, hace inevitable que las contradicciones sociales invadan la intimidad. La voz del poeta sólo puede buscar un ámbito de complicidad, un pequeño refugio contra la inmensidad de la historia, aunque se sepa que el refugio estará siempre herido por el exterior. La serenidad o la tragedia, según los momentos, se verán acompañadas de modo irremediable por ese territorio intermedio que es la tristeza.

En el soneto «Poética» con el que Javier participó en la antología-manifiesto *La otra sentimentalidad* (1983), hizo una declaración significativa en el último terceto:

> Porque a pesar de todo nos hicimos amigos
> y me mantengo firme, gracias a ti, poesía,
> pequeño pueblo en armas contra la soledad.

Declaración significativa por muchos motivos. La poesía, claro está, se vive como una relación sentimental íntima. Pero se aparta

de la lección de Juan Ramón, no es un camino de final amoroso, de abrazo desnudo. Tan importante como el «a pesar de todo», es el «amigos», que alude a intimidad, pero que también se aleja de la fusión erótica completa. Por aquellos años, cuando escribíamos en el estudio de Juan Vida la nota de contracubierta para el libro *Troppo Mare* (1984), Javier presentaba su trabajo de esta manera: «De ahí su interés para el avisado lector, que podrá encontrar junto a la mejor poesía la denuncia a la peor de sus mentiras».

Pero hay algo más que me gustaría señalar. La tensión «pequeño pueblo/ soledad» tiene la misma lógica que otros versos pertenecientes a uno de los mejores poemas de Javier. Me refiero a «19 de mayo», de su segundo libro, *A boca de parir* (1976):

> Existe una razón
> para volver a la ciudad del gozo,
> a la pequeña aldea de la pensión barata.

El poema evoca la pérdida de la virginidad de una pareja en la Pensión Fátima, un lugar sórdido de la calle Lucena, en Granada. Es un poema de posguerra dura, una posguerra que Javier vivió, más que por fecha de nacimiento, por la manera precipitada de hundirse en la vida, casi en edad escolar. Hay serenos, aguardiente seco en las tabernas y una pensión que es el verdadero testimonio de la época:

> ¿Quién hubiera pensado
> que la 3ª planta,
> la habitación oscura,
> el urinario sucio,
> las hojas del diario clavado en la pared
> y la maceta artificial,
> el plástico
> de las flores chillonas,
> iban a ser testigos
> de aquel incandescente poderío,
> de tanta luz sin freno,
> de aquella tempestad acribillada?

En medio de la sordidez se hace la luz sin freno, y la tempestad, que suele acribillarnos con sus ráfagas de lluvia cuando el mar se encrespa, es a la vez acribillada, vencida como símbolo negativo, gracias a la pasión de los cuerpos. Por eso la intimidad se convierte en una pequeña aldea contra lo sórdido, igual que la poesía, definida como un pequeño pueblo en armas contra la soledad.

Algunos poemas de *A boca de parir* se habían adelantado en *Jondos 6*, un libro colectivo que publicó en 1975 el Seminario de Estudios Flamencos dirigido por José Herida Maya. Fue lo primero que yo ley de Javier, aunque confieso que entonces me impresionaron más los versos de Juan de Loxa, un nombre imprescindible en la Granada de los años setenta a la hora de que los jóvenes aprendiésemos, por ejemplo, que la verdadera palabra poética tenía poco que ver con los malabarismos retóricos superficiales. Yo, alumno de bachillerato, mientras me alejaba de un lorquismo adolescente empujado por la voz comprometida de Blas de Otero, me sentí conmovido al leer «El regreso de los bárbaros del sur»:

> ... Por eso hay que decirlo
> ahora aún sin sandalias sus pies son piedra y
> pueden talonear bárbaramente el vientre de la historia.
> Eligirán bandera. Pondrán en pira a punto un
> gallo o un vencejo. ¿Será posible el mar vestido
> de lunares?
> Pienso que si era julio estallarían las fresas.

Jondos 6 era un libro con misión y olor de polémica de posguerra. Como recordaba Miguel Romero Esteo en el prólogo, los poetas andaluces estaban considerados de forma peyorativa, seres apolíticos, abandonados a una retórica vegetal y escapistas: «De los poetas andaluces en Madrid se dice que son gentes muy, muy agradecidas, que suelen lamer la mano que les arroja el mendrugo, que suelen lamérsela devotamente. De los poetas andaluces en Barcelona suelen esperar siempre una gracia oportuna, una ingeniosidad de payasos». *Jondos 6* trataba de demostrar lo contrario.

La nota biográfica de Francisco Javier Egea, que así firmaba entonces, anunciaba que tenía «concluido un libro, aún sin título,

de próxima aparición en la colección Zumaya». Y no hubiese estado mal que siguiese sin título algún tiempo más, porque es uno de los títulos más feos de la poesía española, agravado por una ilustración muy explícita y sangrante en la portada. Él, después, entre risas, explicaba que la expresión a boca de parir responde al estado de ánimo de los flamencos que están a punto de romper a cantar. Eso, le decía yo, me explica el título, pero no lo justifica.

Los poemas recogidos en *Jondos 6*, que tampoco están entre los mejores de *A boca de parir*, mostraban un deseo claro de apuesta política, junto a una extremada radicalización del vocabulario de *Serena luz del viento*. «Por el sur», empieza con un verso rotundo, «La saliva es un don cuando se escupe», y acaba con una confesión andaluza:

> Qué vergüenza la tierra que vende sus veredas
> como si no gritaran adentro de los surcos
> los hombres, las raíces, la libertad y el sol.

Aludo a este camino en la poesía de Javier porque me parece que sirve para comprender el cruce en el que se encontraba en aquellos años y las decisiones que debió tomar para conseguir la madurez de *Troppo Mare* (1984), una madurez que alcanzaría su plenitud en *Paseo de los tristes* (1982), libro publicado dos años antes, pero escrito con posterioridad. Junto al alejamiento de la serenidad debido a la politización («sangre en las palabras / mientras se asoma el día al ajimez del grito», o «Para ir naciendo / pólvora pongo en punto de la pronta agonía»); junto a las alusiones andaluzas del compromiso («en la taberna / andaluza versión de lo que espera», «Todo el amor se cifra en el largo y tendido JINETE/ y su galope al Sur», o «contra la cal dormían los vestidos oscuros / de los campos que siempre conocí»); y junto a la solidaridad internacional, que un poco más tarde se encarnaría en *Argentina 78*, el libro escrito para denunciar la dictadura del general Videla, surge también una voz urbana, como la del poema «19 de mayo», y se define el deseo de unir la mirada política con la indagación personal, amorosa, aspectos de una historia única. A veces convocadas a la esperanza, a veces al puro desarreglo, la intimidad y la conciencia política resultan inseparables. Una necesidad de

cambiar, de buscar una quiebra de perspectiva que afecte también a la poesía, se impone en el poema «A pesar del dolor». Lo «otro» empieza a adquirir sentido:

> Es otra muerte nueva la que ahora me cita:
> la de los brazos amplios
> y el corazón sencillo y claro,
> la de la frente en pleno campo de batalla
> sin más arnés
> que un manojo de versos
> libres para la vida y el amor.
> Por eso no moriré en tus ojos.
> Es otra muerte nueva
> la que ahora me cita cada día.

Conocí a Javier, o a Quisquete, en 1979, poco después de que me concedieran el premio Federico García Lorca para estudiantes por el libro *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*. Un día, ya en 1980, asistí como oyente a una lectura de poemas que estaba anunciada en La Tertulia, en la que Javier Egea iba a ser presentado por Juan Carlos Rodríguez. Y de pronto, cuando nos enteramos de que el maestro no podía acudir a la cita, me vi convertido en improvisado presentador, bajo las presiones de los amigos que querían darme la bienvenida oficial al mundo de la cultura progresista de Granada. No me resultó difícil, porque conocía bien sus poemas publicados, decir unas palabras sobre Javier. Pero lo verdaderamente significativo de aquella noche fue la parte de su poesía que aún no había llegado a conocer. Leyó el poema «Troppo Mare», y me quedé con los oídos abiertos. Desde entonces, en larguísimas conversaciones a solas o con Juan Carlos, Álvaro Salvador, Mariano Maresca, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, y Juan Vida, nuestros días se convirtieron en un taller de arte y poética, o de cultura y compromiso. La nueva sentimentalidad intuida por Antonio Machado, que frente a las vanguardias de los años XX quiso buscar la renovación de la poesía en una transformación histórica de los sentimientos, se convirtió para nosotros en una tarea de búsqueda, en una reflexión sobre la *otra sentimentalidad*. La apuesta nos permitía articular nuestro amor a la poesía

y nuestra vinculación política. Al contrario de lo que ocurre hoy, los peligros del subjetivismo soportaban mucho más desprestigio que la ilusión política. Bajo la sombra cálida de Machado, indagar en la propia intimidad no era ya una renuncia pequeño burguesa a las causas públicas, sino una forma decidida de participar, desde la mejor tradición poética, en las transformaciones de la Historia.

Troppo Mare es un libro en el que la tragedia se vive con serenidad, es decir, en el que se apuesta por el tono de la meditación capaz de equilibrar la experiencia del dolor y la necesidad de la esperanza. La maestría formal de Javier, que sigue empleándose a fondo, busca ahora la música del pensamiento. Su gusto por las repeticiones, utilizadas como recurso poético desde el primer libro, sirve aquí para crear una atmósfera unitaria que enlaza las diversos poemas.

El poema que la da título al libro fue escrito en la Isleta del Moro, una pequeña aldea pesquera del Cabo de Gata al que Javier se había retirado para superar una crisis personal. Cuenta la historia de una riada que llega desde las compuertas de Benínar, en «una noche larga como el agua». Después de que ruede la piedra y se imponga la desolación, la voluntad de resistencia invita a intuir otro mundo: «Es así que otras aguas se presienten, / azules, más allá, volviendo el Cabo». Como resulta lógico en su mirada poética, las alusiones históricas, que se mantienen siempre bajo el despliegue metafórico de mares, luces, noches, amaneceres, nubes, pañuelos y piedras, se funden con la historia de amor, con el recuerdo y a la presencia de un argumento sentimental: «Era la hora justa del abordaje tuyo / y eras alta y morena y por tu boca / ondeaban las rojas banderas de la fruta». El ámbito metafórico se movía así hacia la piel, la espalda, los ojos y la risa, que de forma natural se relacionaban con las banderas o el exterminio.

A partir de aquí los siguientes poemas cuentan la necesidad de interpretar la realidad y los sentimientos («Rosseta»); los riesgos de atreverse a viajar y a vivir con el frío, un riesgo que puede acabar en el suicidio («El viajero»); la conciencia de un saldo lleno de renuncias y mediocridades («El estrago»), y el deseo de contar, de convertir en historia pública, el dolor privado, para dar sentido a la muerte, representada en concreto representada por la desaparición de su madre, hecho que le obliga a enfrentarse a su propia

educación sentimental («Córam pópulo»). La «Coda» cierra el itinerario con una afirmación de esperanza: «Hoy sólo sé que existo y amanece». Creo que el libro, más allá de las bellas metáforas sobre el bien y el mal, alcanza su intensidad cuando Javier lleva a los poemas su experiencia de la realidad. Por ejemplo, cuando recuerda su infancia en la Plaza de Gracia, muy cerca de casa de sus padres:

> En aquella placeta, la extraña cruz de piedra,
> las farolas, los árboles raídos,
> el coche de la una,
> las primeras preguntas y un manojo de arena,
> éramos ya cercanos de la muerte,
> brotes de frío,
> pobre gente pequeña sin sentido,
> rubios y solos.

La vieja dialéctica sagrada de la cuna y la sepultura desemboca, al hilo de la muerte materna, en recuerdos infantiles propios de un mundo en el que la felicidad (otra vez pequeña y pobre) debe convivir con la muerte inmensa, metáfora de un paisaje sórdido que devora el ideal de belleza o de inocencia (los niños rubios) y lo condena a la soledad.

Los poemas de *Troppo Mare* se fueron perfilando entre 1980 y 1981, en medio de nuestras reflexiones sobre la otra sentimentalidad, atmósfera de una relación cotidiana convertida, como ya he dicho, en taller literario. Juan Vida, Mariano Maresca y yo recogíamos por la mañana a Javier en su oficina, la empresa familiar «Asistencia Médica» (que él llamaba «Sentencia Médica»), y la ciudad, con la excusa del desayuno compartido, se transformaba en un escenario inacabable de realidades y de interrogaciones. Las mil anécdotas vividas juntos forman parte de ese tiempo mítico que cada cual elabora en su recuerdo para darle perfil definido a los decorados de la felicidad juvenil y a los años decisivos de formación. El estudio de Juan Vida, la casa deshabitada de los padres de Javier en la esquina de las calles Martínez Campos y Recogidas, los paseos por la Alhambra, las excursiones a Víznar, las noches en La Tertulia, resultaban el escenario propicio para discutir sobre

un verso, imaginar una colección, poner en marcha una revista, darle sentido a una exposición, vivir un drama amoroso o participar en una conjura política.

No es que todo sucediese con facilidad. El carácter imprevisible de Javier, agravado en las épocas de desatada dependencia etílica, a veces nos colocaba en situaciones complejas. Recuerdo que en unos cursos de verano de San Roque, en los que participábamos por invitación de Aurora de Albornoz, Javier estuvo toda una comida discutiendo con unos filósofos sobre los males burgueses del pensamiento contemporáneo. Eran profesores de prestigio, que daban clases en un curso dirigido por Jorge Enjuto. Después de mantener con ellos un debate de dos horas y de defender sus opiniones con terquedad, ante mi silencio espantado, Javier cerró la sesión con una declaración de principios muy suya: «Sabéis lo que os digo, no he leído ni a Kant, ni a Hegel, ni a Heidegger, pero me los veo venir». Ese curso poético lo compartimos, además, con Luis Antonio de Villena y José Olivio Jiménez. Un arrebatado Javier se pasó toda al semana haciendo y contando chistes sobre homosexuales. En el viaje de regreso a Granada, se quedó de pronto muy serio, y nos dijo a Álvaro y a mí lo siguiente: «Pues sabéis que tengo ahora la mosca detrás de la oreja, ¿Luis Antonio de Villena no será maricón, verdad?».

Las cosas de Javier. Todo se lo veía venir sin mucho conocimiento de causa, excepto la poesía, a la que trataba por dentro con un poder natural fuera de lo común.

En febrero de 1983 recibí una carta de Jaime Gil de Biedma, acusando recibo de *Trisita*, el libro que habíamos publicado juntos Álvaro y yo, bajo el nombre de Álvaro Montero. Comentaba también un artículo mío sobre su poesía que apareció en el *Diario de Granada*: «Gracias por el libro de versos, en la parte que te toca, y por el artículo tan halagüeño para mí. Me ha divertido, además, la fotografía del pasado septiembre que lo acompaña. Pero lo que me hizo dar un bote en la silla fue la expresión "nueva sentimentalidad", una coincidencia tan inverosímil y divertida como si fuese de ficción. Porque allá por 1960 ése era precisamente el *mot d'ordre* que cuatro amigos (Marquesán, Miquel Barceló, Juan Marsé y yo), nos repetíamos a diario. Vivir es volver, diría Azorín».

La búsqueda de otra sentimentalidad había cambiado mi geografía de pasiones líricas. Seguía admirando a Rafael Alberti, por supuesto, y trabajaba en su poesía de vanguardia para la tesis doctoral. Pero más que *Sobre los ángeles* (1929), ahora me fascinaban algunos poemas de un libro tan desconocido como *De un momento a otro* (1937). Mi mundo necesitaba indagar caminos abiertos por Luis Cernuda, por Ángel González, pasión contagiada gracias al abrazo de Antonio Jiménez Millán, por el propio Jaime Gil de Biedma, quizás para mí antes que nadie, y por Francisco Brines.

Javier no se sentía cómodo del todo en un mundo alejado de las estrategias líricas más vistosas de la poesía clásica y de Federico García Lorca, Rafael Alberti y Miguel Hernández. La verdad es que el acercamiento a la poesía meditativa de tono coloquial se produjo por efecto de otra pasión que compartimos los dos, Pier Paolo Pasolini, heredada en este caso de nuestro amigo Mariano Maresca. La cita del poema «Troppo Mare», «No es de Mayo este aire impuro», y el título de mi libro *El jardín extranjero*, nacieron de *Las cenizas de Gramsci*, la meditación conmovida de Pasolini ante la tumba del famoso teórico comunista. El ruido de los talleres, con el vértigo imparable de la vida, y la pureza abstracta de los ideales establecían una tensión llena de contradicciones.

Javier, coherente con su mundo, escribe entonces un libro como *Paseo de los tristes*, un ejercicio de conciencia alerta, donde el amor y la política, los sentimientos íntimos y la lucha ideológica son inseparables: «Se diría que todo se desploma / aunque cruzas la calle / y piensas en su cuerpo / y sigues adelante». O también: «Hay cosas en la vida / que sólo se resuelven junto a un cuerpo que ama». El poeta vive la historia «con su pequeña verdad de enamorado», busca una condición de vigilia que le permita comprender el mundo, resistir, mantener la esperanza, y hacer un esfuerzo pensativo de memoria para repasar los episodios de su educación sentimental. Hay en los poemas breves del primer capítulo, «Renta y diario de amor», una colección de escenas amorosas, parecidas a un diario sentimental interiorizado y sin orden. En los poemas del segundo capítulo, «El largo adiós», las investigaciones persiguen un modo diferente de entender la relación amorosa. El poema «Otro romanticismo» provoca que las citas de

Garcilaso y Vallejo, y las repeticiones insistentes de los versos, desemboquen de forma natural en una musicalidad meditativa, de conversación con el otro o con la propia conciencia. Parece como si todas las posibilidades de la tradición encajasen en su lucidez. Porque la poesía es, más que nunca para Javier, un esfuerzo de conciencia y descubrimiento de la propia realidad: «los que ya nada poseemos / sino el deshabitado extravío de la conciencia».

El largo poema «Paseo de los Tristes» plantea un recorrido por la ciudad de Granada, desde la estación de autobuses hasta el río Darro, a los pies de la Alhambra. Plantea también un recorrido por la historia, que empieza con la dominación árabe (vista con ojos poco sublimadores, «de un tiempo / en el que aún las gentes se humillaban») y llega de forma voluntariosa a la esperanza de un porvenir más justo: «ha de perderse un día para siempre / este tiempo burgués del exterminio». El extermino está representado por el águila del edificio del antiguo Banco Central: «el águila varada que corona la Banca». Se dobla la esquina bajo sus garras para llegar a Plaza Nueva. Pero el poema supone también un paseo por la propia educación sentimental, ejercicio de memoria que nos devuelve a la infancia «de rubios náufragos» y a la pensión de la calle Lucena:

> después que allí, en la sórdida pensión
> donde siempre se asilan viajeros sin destino,
> gentes oscuras,
> en un lugar sin esperanza,
> dos cuerpos se sintieron indefensos
> sudando en el asombro de la primera felicidad.

Con una lucidez pasoliniana, Javier camina por la Gran Vía y observa a los obreros devorados por la sociedad de consumo. Escondidos en «su fingida grandeza: / van de regreso como de costumbre / hacia los torpes refugios que vende el capital / a cambio de silencio». «Paseo de los tristes» encuentra su desesperada vitalidad en la conciencia de que se está produciendo un cambio económico y antropológico en España, incluso más radical que el cambio político, porque diluye los antiguos sueños. La realidad deja sin tierra a unos ideales que no tienen donde apoyar los pies.

Los códigos de la sociedad de consumo empiezan a sustituir a las costumbres de la lucha social:

> Es posible que ellos, algún día,
> también sintiesen aquel desgarramiento
> y el temor de saberse extinguidos
> les dejó para siempre el rostro
> su cómplice desprecio.
> Porque ellos, en la avenida principal
> con su lujo de asfaltos y luces,
> también mueren de soledad
> aunque confusamente promiscuidos
> en la misma derrota.

El poeta, que es un «coleccionista de diciembres helados», necesita hacerse esta confesión para comprender la realidad: «Ahora/ cuando uno es ya menos dogmático». Resulta obligado cambiar el dogmatismo por la condición del resistente. La realidad «se aprecia con la fuerza de quien ha resistido». Pero a lo que no puede renunciar el poeta, para seguir en pie, es a la esperanza de la revolución. Todas las plazas tienen aún olor a espera, porque las máquinas de una casa en construcción, detenidas por la noche, recuperarán con el amanecer sus fuerzas para socavarlo todo, «arrojando a las aguas crecidas / siglos sin luz, escombros, podredumbres».

Cuando publicó el libro, Javier me dedicó *Paseo de los tristes*: «A Luis García Montero y a todos los que trabajan por ese tiempo diferente». No por «un tiempo diferente», sino por «ese tiempo diferente», porque nosotros sabíamos muy bien cuál era el tiempo que queríamos. Sin embargo, bastaba mirar la realidad con lucidez pasoliniana para saber que resultaba ya un tiempo imposible. Recuerdo, casi uno por uno, los días en los que fueron surgiendo los versos del largo poema bajo la música del *Réquiem* de Fauré. La melancolía que siento ahora al leer la dedicatoria y los poemas de *Paseo de los tristes* no sólo se debe al recuerdo de unos años de amistad muy íntima, con tardes de telar poético compartido. Ahí se esconde también una punzada de melancolía por el futuro, la memoria de una época donde el porvenir estaba en su sitio y «ese tiempo» parecía posible. Yo empecé poco después, heredero de

Pasolini y de Ángel González, un aprendizaje incómodo: vivir sin esperanza y con convencimiento, defender mis principios sin la ilusión de que fuese real el amanecer de *ese* tiempo. La posibilidad de otro tiempo distinto, aunque siempre imperfecto, empezó a bastarme para seguir en la lucha. Javier no quiso acepar un convencimiento sin esperanza.

Su libro siguiente, *Raro de luna*, forzó un cambio de rumbo tajante. Javier buscó refugio en la ideología poética, o tal vez buscó en las estrategias de su maestría lírica la salida que no encontraba en la vitalidad desesperada de la conciencia. Volvió a sumergir sus meditaciones en la simbología de la tradición, ya fuese clásica o vanguardista. Los sonetos del primer capítulo, «Sombra del agua», fueron escritos casi al natural, porque Juan Vida, Javier y yo visitábamos a primera hora de la mañana el Generalife. Allí, en la Escalera del Agua que tanto había deslumbrado a Juan Ramón Jiménez, Javier escribía sus sonetos y Juan tomaba apuntes para los dibujos que después aparecieron en la hermosa carpeta de poemas y serigrafías que publicaron los dos. Nuestro amigo poeta había heredado de su madre una sortija con una esmeralda grande. Le gustaba sumergir los dedos en el pasamanos y observar al fondo el brillo verde de la joya: «Se le detiene el sueño en ese anillo / verde de luz».

En los dos capítulos siguientes, «Príncipe de la noche» y «Las islas negras», utilizó la tensión característica de las canciones líricas de García Lorca, que unen la precisión métrica y la capacidad de síntesis con efectos de tono irracionalista. La leyenda del Conde Drácula sirve para insistir en la imagen romántica de la rebeldía satánica, el poder ilimitado de un cuerpo sin fronteras ni posibles reflejos. La lectura del último capítulo de libro, el poema «Raro de luna», me recuerda a un Javier obsesionado con el libro *Habitaciones* de Louis Aragon. La trabajada distorsión formal le permite, bajo los testimonios de la soledad, seguir manteniendo sin sonrojo su apuesta de futuro: «ven a las islas ven a mis ojos ven esperada / en este allí rescátame de todas las sentinas».

Nuestro taller poético compartido siguió siéndonos útil, aunque ya en otro sentido. Admiraba la perfección surrealista y la maestría de Javier, como admiro las grandes técnicas de la tradición, pero las sentía lejanas a mis preocupaciones estéticas. Javier escribió unos de los mejores poemas surrealistas de la poesía española reciente, muy

trabajado y estructurado. Antonio Jiménez Millán advirtió en el prólogo del libro que los efectos de irracionalismo eran simple apariencia, como había ocurrido en el mejor surrealismo francés. Yo lo admiraba, pero no podía compartirlo por dentro, porque estaba sumergido todavía en las inquietudes machadianas de la sentimentalidad y en las dudas sobre la ideología de la expresividad poética. Lo que sí compartimos fue el proceso de edición del libro. Benjamín Prado y yo conseguimos que Rafael Alberti hiciese unos dibujos para ilustrarlo. Luego hablé con Jesús Munárriz, con el que había publicado *Diario cómplice* (1987) y una reedición de *El jardín extranjero*, para que *Raro de luna* (1990), saliese a la luz en el catálogo de Hiperión. La poesía de Javier necesitaba, por calidad, altura y ambición, algo más que pequeñas editoriales provincianas. Fue el primero de sus libros que pudo llegar con buena distribución a los lectores.

Cuando Javier puso fin a su vida, hace ahora diez años, estaba trabajando en los *Sonetos del diente de oro*. Por buenos que sean, el hecho de que el proyecto principal de un poeta como nosotros fuese un libro de sonetos sólo indicaba agotamiento y miedo, una vuelta al camino de siempre. Me sorprenden algunas interpretaciones absurdas de la poesía y la vida de Javier, hechas sobre todo por gente que jamás tuvo trato íntimo con él. Se esfuerzan en defenderlo como un modelo de militancia comunista y de observación de la verdad científica del dogma en el mundo de la lírica. Incluso se ha llegado a interpretar su suicidio como la consecuencia inevitable de su coherente actitud revolucionaria. Poco favor le hacen. No es verdad, Javier sufrió problemas personales de otra índole.

Siempre que nos dejó, sus hermanos y sus amigos íntimos le ayudamos en su enfermedad. Pero no pudimos salvarlo. Insistir en la leyenda, a la larga, es airear su lado más débil y ocultar lo único que en realidad importa ahora, después de que en un día de mal alcohol y estupidez se negara a asumir y a superar las contradicciones de la vida. Ahora sólo importa la fuerza de su poesía, que sobresale por encima de cualquier prejuicio y resistencia. Al cumplirse 10 años de su muerte, he necesitado leer sus libros, acercarme a las aguas del recuerdo. Me alegra haberme encontrado de nuevo con sus lecciones, con su fuerza poética, y haber revivido un tiempo de muy afortunada amistad.

El caso Fonollosa

Juan Bonilla

Tenía las trazas de ser un magnífico *hoak* ideado por Jaume Vallcorba, editor que también era poeta, y Pere Gimferrer, poeta que también era editor. El primero se encargaba de la publicación y el segundo del prólogo, pero ¿quién era el J.M. Fonollosa que, en 1990, firmaba los poemas del libro titulado *Ciudad del hombre: Nueva York* y editado en Barcelona por la editorial Sirmio? En el prólogo, Gimferrer cuenta que descubrió el libro a finales de los años cincuenta, siendo adolescente. El libro estaba entre los finalistas de un premio del que era jurado cierto profesor suyo, y el lector adolescente que Gimferrer era por entonces se quedó prendado del singular tono del volumen, de lo descarnado de aquella voz sin parangón entre la poesía del momento. El libro, firmado por un poeta desconocido para Gimferrer –si es que es posible que pudiera haber un poeta en el planeta al que Gimferrer no conociera antes de llegar a la mayoría de edad– no obtuvo el premio al que concurría –el Ciudad de Barcelona–, pero la impresión que dejó en su lector adolescente fue tan viva que, unos años después, al descubrir el nombre del poeta firmando una Carta al Director de La Vanguardia, y al serle revelada de esa manera la dirección del poeta, decidió escribirle al poeta para contarle que había leído y disfrutado de su libro. Era imposible, al leer el prólogo, no pensar que a Gimferrer se le había ocurrido una ingeniosa manera de inventarse un poeta. Un poeta que, a la manera de

---

Ciudad del hombre: New York. Prólogo de Pere Gimferrer. Sirmio. Barcelona. 1990 (Reedición en El Acantilado. Barcelona, 2000).
Ciudad del hombre: Barcelona. Prólogo de José Ángel Cilleruelo. DVD. Barcelona, 1996.
Poetas en la noche. Quaderns Cremá. Barcelona, 1997.
Destrucción de la mañana. Prólogo de José Ángel Cilleruelo. DVD. Barcelona, 2001.

Lasso de la Vega, autor que en los años treinta publicó libros fechados en los años diez para así adelantarse a los vanguardistas y demostrar que había sido el primer vanguardista, publicaba en los años noventa un libro de poemas escritos en los cincuenta y sesenta para demostrar que se había adelantado a toda una línea, la más importante, de la poesía española de la época, la que pudiéramos reconocer como «poesía de la experiencia» y en la que podrían figurar libros como *Hymnica* de Luis Antonio de Villena, *La Caja de Plata* de Luis Alberto de Cuenca, *Los Vanos Mundos* de Felipe Benítez Reyes o *El último de la fiesta* de Carlos Marzal.

Por la época en la que apareció *Ciudad del hombre*, yo tenía la fea costumbre de anotar en la última página de los libros algunas impresiones de lectura (bueno, fea según se mire: Coleridge también lo hacía, y el libro en el que se recogen esas impresiones de lectura atesoradas en los libros que formaron su biblioteca no es el menos encantador volumen de los que escribió Coleridge). Copio a continuación esas pocas líneas: «Vallcorba me sorprende al rescatar –o sacarse de la manga– a este poeta que por sus versos parece de mi misma generación. Imposible no pensar que se trata de un invento muy bien tramado. Los poemas sobre la nulidad del amor platónico son impactantes. El libro rezuma nihilismo, y aunque de vez en cuando se pasa de rosca, como cuando canta la belleza del crimen, es perturbador. Naturalmente he llamado a Vallcorba para que me diera la dirección y el teléfono del poeta con la excusa de hacerle una entrevista para la radio y comprobar si existe, y al decirme que sí tiene teléfono pero hay que comunicar con él mediante una serie de llamadas y no me podía dar la clave ni el número sin permiso del poeta, a quien consultará si puede atenderme, he dado por hecho que el tal Fonollosa es un invento. Lo que no sé aún es de quién. Lo que sí sé es que es un gran invento».

O sea, estábamos ante alguien que había estado escribiendo un libro durante treinta años, los poemas de ese libro podían haber pasado por vibrantes composiciones de alguien de mi generación –o de la generación anterior– que en nada recordaban a la poesía de los autores de la generación a la que en realidad pertenecía el autor (la primera generación de posguerra), ese libro no había encontrado manera de salir a la luz hasta comenzada la década del

noventa y su descubridor era nada menos que el autor de *Arde el Mar*, que lo había leído antes de ser el autor de *Arde el Mar* y podía ayudar a editarlo, gracias a un encuentro casual con Fonollosa en el año 87, cuando su nombre sonaba ya como candidato al Nobel de Literatura. Además el autor de *Ciudad del Hombre* era, según su editor, inalcanzable, no concedía entrevistas, sólo podíamos saber de él lo que Gimferrer contaba en su prólogo, que vivía en Barcelona, que *Ciudad del hombre* tenía más del doble de poemas de los que aparecían en la edición, que el tal Fonollosa sólo tenía dos lecturas, Sade y el diario barcelonés La Vanguardia, que con veintipocos años había editado un libro de poemas titulado *La Sombra de tu luz* –en el año 45, forma parte de mi desiderata desde hace lustros–, un cuaderno con cinco poemas titulado *Umbral del silencio* –en el 47, lo conseguí hace años en el mercado de Sant Antoni– y una antología de *Cantos espirituales negros* –en el 51, también lo conseguí, en una librería madrileña– antes de marcharse a vivir a Cuba, donde publicó los cuatro mil octosílabos de *Romancero de Martí* en el diario El País de La Habana para celebrar el centenario del gran poeta cubano. Como se ve, novela no le faltaba a la biografía del poeta secreto.

Como bien apuntara José Ángel Cilleruelo en el prólogo a *Ciudad del hombre: Barcelona*, volumen que en el año 1996 completaba el primero permitiendo el acceso a decenas de poemas no antologados por Gimferrer en el año 90, «la crítica ha suspirado con frecuencia por la aparición en nuestra literatura moderna de un poeta secreto, cuyo genio –desconocido o despreciado en su momento– se descubra súbitamente.» Y más adelante recuerda: «en los años ochenta ha ocurrido un fenómeno poético singular que cabría situarlo en la órbita de los descubrimientos repentinos con la única salvedad que no atañe a un único nombre sino a un conjunto importante de poetas. Autores como Luis Feria, Antonio Gamoneda, María Victoria Atencia o Rafael Pérez Estrada responden a esa sorpresa.» Pero el silencio editorial de Fonollosa superaba con creces al de cualquiera de los nombres mencionados, pues entre la aparición de su pliego *Umbral de Silencio* y la aparición de *Ciudad del hombre*, transcurrieron más de cuarenta años, cuarenta años en los que Fonollosa trabajó sin cesar en su gigantesco libro. Un dato más añade atractivo a la figura de Fonollosa:

el libro que de repente lo da a conocer como gran poeta de voz potente y tan actual, se publica en mayo del 90. Sólo un año y cuatro meses después, Fonollosa muere en su domicilio. Lo descubren unos familiares después de que faltase a una cita. Era lunes. *La Vanguardia* del domingo estaba abierto sobre la mesa. También una página con su último, impresionante poema: «No a la transmigración en otra especie./ No a postvida ni en cielo ni en infierno./ No a que me absorba cualquier divinidad...»

Bien se ve, todo es espectacular en la figura de Fonollosa: basta imaginarse a ese hombre enamorado del jazz y de la prosa de Sade y las noticias de sucesos del periódico, elaborando su impetuoso libro a lo largo de décadas –y presentando partes de él a algunos premios con los que finalmente se alzaban otros libros que hoy nadie recuerda–, en absoluta soledad, sin posibilidad alguna de darlo a la imprenta (las veces que ha intentado publicar algo después de regresar de Cuba, ha recibido respuestas negativas: es el caso de la colección Adonais, que rechazó, por medio de su director José Luis Cano, el original del libro *Soledad del hombre*, al que acusa de inspirarse en Campoamor y de estar falto de poesía), con la única buena nueva de una carta enviada por un adolescente que dice haber leído su libro y haber quedado impresionado, gracias a que es alumno de un miembro del jurado del premio al que el libro había concurrido. Es difícil no pensar: ahí hay una novela. Pero da un poco igual, porque, como quería Galdós, una novela hay en cada uno de nosotros, por dondequiera que vayamos, llevamos encima nuestra novela. La novela que lleva encima el personaje Fonollosa lo hace sin duda muy atractivo para rodearlo de un halo, pero ese halo no sería más que vapor que se disgregaría con el tiempo si ese personaje no hubiera producido uno de los libros más potentes y personales de su tiempo. Si, como decía Hipólito Taine, lo importante son las anécdotas, no es lo menos importante de *Ciudad del Hombre* (libro que por cierto espera una edición completa ya que sus dos avatares hasta ahora, *Ciudad del Hombre: Nueva York*, en 1990, y *Ciudad del hombre: Barcelona*, 1996, no agotan el *Ciudad del Hombre* original, del que faltan por publicar 52 poemas) la suma de circunstancias que lo singularizan, pues no en vano puede considerarse como una de las obras esenciales de la poesía de los años noventa (y de esa generación y de

un grupo de poetas hoy reconocidos con acepciones no del todo convincentes como «poetas de línea clara» o «poesía de la experiencia») a pesar de que quien la escribió tenía casi setenta años cuando apareció su obra. No hay caso semejante en nuestra lírica: lo más parecido que puede encontrarse en el siglo XX acaso sea *Jacinta la Pelirroja* de Moreno Villa, libro de vanguardia que se incrusta en la renovación que, tras el ultraísmo, trajeron los poetas del 27, a pesar de que el autor malagueño tenía quince años más que Alberti o Lorca (y en cualquier caso no era ni mucho menos un desconocido cuando se editó su libro, sino antes bien, un poeta de edad encantado de que los menores le influyeran, o de poner su reloj al compás del de los más jóvenes poetas del momento). Digamos pues que el caso Fonollosa invita a congelar los métodos más perezosos de hacer la historia de nuestra poesía, con su fácil división en distintas generaciones de características muy determinadas que ayudan a distinguir a los poetas de unas de los poetas de las otras. A sus 70 años Fonollosa está más cerca de, y se sentiría más cómodo entre, poetas nacidos en los cincuenta como Luis Alberto de Cuenca –sobre todo el de Cuenca que consigue su mejor voz a partir de *La Caja de Plata*– o en los sesenta como José Luis Piquero, que de los poetas de la generación a la que pertenece –y en la que se hubiera incluido de haber tenido suerte editorial cuando trató de publicar una primera versión de su libro. Por eso no sería ningún dislate que antólogos de la poesía de los ochenta y los noventa lo hubieran incluido en sus recopilaciones: le hubieran dado su sitio, aunque su carnet de identidad le prohibiera la entrada. Repito que esto no deja de ser anecdótico, y que ni siquiera sería importante –por mucho que dijese lo que dijese Taine acerca de las anécdotas– si no nos encontráramos ante un libro tan personal y potente como *Ciudad del hombre.*

Gimferrer apunta en su prólogo que *Ciudad del hombre* es un libro coral en el que puede advertirse su raigambre whitmaniana. Bien podría tratarse del diario de un personaje poemático que va anotando en ágiles endecasílabos todo tipo de ocurrencias (en su doble sentido: cosas que le ocurren a ese personaje o cosas que se le ocurren). Bien podría, también, ser un conjunto de voces, de personajes distintos, que aúnan sus voces en la voz del poeta (de ahí que no sean extrañas las contradicciones: contradecirse, parece

creer Fonollosa siguiendo por un instante a los futuristas, es la única manera de dar con la verdad). Todos los poemas llevan como título el nombre de una calle de la ciudad en la que la acción, por decirlo así, se sitúa, pero los títulos carecen de cualquier relación aparente con lo que el poema cuente, cante u opine. El metro es siempre el endecasílabo, el tono de enfervorizado prosaísmo que no le teme, más bien busca constantemente, lo escabroso. A veces la sentenciosidad del poema, que se llena de eslóganes, sólo pretende apuntar un gusto particular, y por lo tanto insustancial para todo lo que no sea añadir un detalle a la fisonomía del personaje, que no parece querer otra cosa que ofrecer una imagen del poeta (como en «Broome Street»: el poema consiste sólo en dos estrofas de tres versos que vienen a decir que el adjetivo bueno se utiliza para calificar las cosas que al poeta disgustan y el adjetivo malo para calificar a las cosas que gustan al poeta). Otras lo que el poema pretende es narrar una historia (casi siempre macabra: el crimen, la violación no son infrecuentes). En *Ciudad del hombre* se canta enérgicamente el nihilismo, la liberación sexual de la mujer (pero también lo contrario: se dice que la mujer ha de servir sólo para satisfacer al hombre), se da salida a un largo resentimiento contra todo («Yo quiero que tú sufras lo que sufro») y contra todos («Está maldita esta ciudad maldita»), se pide la destrucción del mundo –ya que de todas maneras va a llegar, mejor cuanto antes, no quedará nada ni de Shakespeare, ni de Klee, ni de Cervantes, y Fonollosa sólo envidia a ese elegido que será el último hombre, el que logre por fin abatir definitivamente a la naturaleza cruel–, se canta la insignificancia de vivir, se reduce el amor al sexo: «Amar es restregarse contra un cuerpo/ sorbiendo secreciones y microbios./ Sentirlo cual babosa por un rato». Como bien apuntó Felipe Benítez Reyes al reseñar *Ciudad del hombre*, ante muchos de los poemas de Fonollosa el único comentario que puede hacer un lector sensato es: qué barbaridad.

Y sin embargo, a pesar de que muchas veces la exageración de lo que se dice en los poemas invita casi a la hilaridad, el resultado termina siendo convincente. Y ello, creo, porque la acumulación y la insistencia sientan bien a *Ciudad del hombre,* proporcionan la posibilidad al lector de construir la imagen de un personaje que, siendo y reconociéndose monstruoso en tantas ocasiones, guarda

inesperados golpes de ternura y termina mostrando, bajo el caparazón de su misantropía, a un solitario debilitado por el resentimiento y la incapacidad para cualquier cosa que no sea defenderse del mundo que a cada instante lo derrota: es decir, una imagen muy precisa de cualquiera de nosotros en un momento de inoperante debilidad en la que la mera idea de amar el mundo resulta de veras pornográfica.

De ahí que *Ciudad del Hombre* sea en esencia una apoteosis de la obscenidad (no hay libro más obsceno en nuestra poesía). Obsceno es, como se sabe, todo aquello que no puede mostrarse en escena, es decir, todo aquello que no sería decente hacer público. Y a eso se dedica precisamente Fonollosa, a mostrar su odio, su rabia, su impotencia, su desprecio. Y en ese territorio es donde escarba incansable el poeta Fonollosa para geografiar el alma de cualquier habitante de la ciudad moderna, para hacer hincapié en los atributos del superhombre exigido por los mecanismos ofensivos de la vida en medio de la multitud, la prisa y el sinsentido: las ambiciones del triunfo social que no se paran ante ninguna exigencia moral, la certidumbre de que alcanzar a ser alguien tampoco va a blindarnos contra la nada, la nada que se lo traga todo, el fracaso impenitente, el resentimiento, el odio, el deseo perturbador, la ira. Y muchas veces, hay un tono de auténtica celebración en los poemas de Fonollosa, como si hubiera alcanzado la lucidez de pensar que sólo en esos campos de exterminio del alma, podrá el alma ser algo más que una disculpa para mantenernos aferrados al tiempo, esperando que más allá del tiempo nos espere una respuesta. Ahí brilla el lector de Sade, porque Sade, al fin y al cabo, no es más que la cruz de la moneda cuya cara ocupan los místicos: si para estos el mundo es trampolín para acceder a la trascendencia y anular el cuerpo para que goce el espíritu de su integración en lo absoluto, para Sade es la anulación del espíritu lo que lleva a la trascendencia y sólo exponiendo el cuerpo a sensaciones extremas podrá rozarse lo absoluto. Fonollosa sigue esta vía donde la moral –y desde luego la religión– son dos parvularios cuyas «verdades» carecen de peso. A lo largo de *Ciudad del hombre* nos las vemos, pues, con un discurso que –ya sea producto de las anotaciones diarísticas de un solo personaje, ya un conjunto de voces que confluyen en un mismo trayecto hacia la nada– exorcisa de manera

ofensiva la derrota anunciada, la propia humillación de existir siendo nadie, no pudiendo ser otra cosa que nadie, una célula más integrando el cuerpo de la multitud que se dirige hacia el despeñadero. Y cada una de esas células, cargando con su pobre yo, con ansias de ser alguien, contando sus grandezas cuando les dejan, es digno de toda conmiseración, aunque cada uno este convencido, como el poeta –sobre todo en *Ciudad del Hombre: Barcelona* donde abundan los poemas sobre el yo– de que es el único ser importante en el mundo.

Si los temas fundamentales del primer volumen eran la vida urbana, la sexualidad y el crimen, en el segundo volumen, según anota Cilleruelo, se agregan al menos otros tres temas: el nihilismo –que ya se apuntaba claramente en el primer volumen– la conciencia artística y la muerte propia. Al libro, escrito todo él en un verso que parece aspirar a la prosa, no le falta humor, o para ser más precisos, auténtico sarcasmo. Tampoco brutalidad. La brutalidad, de hecho, es uno de sus rasgos de estilo más notables. En sus momentos menos enérgicos, en aquellos poemas ante los que el lector no puede sino decir «qué barbaridad», es cierto que llega a molestar la capacidad de Fonollosa para no encontrar algo loable a lo que agarrarse: triunfa ahí el viejo cascarrabias que se ha propuesto por encima de todo amargarnos el día, o quizá nos consuela al probarnos fehacientemente la suerte que tenemos de no parecernos a él: «Voy por la calle solo entre los otros/ Contemplo a los demás desde sus ojos/ y me parece entonces que no existo.//Y veo la alegría en otras bocas/ como un insulto personal. Sonríen/ También yo sonreiría a mis amigos.// Pero no tengo a nadie. Sólo mi odio/ Y voy con mi odio, solo, por la calle/ Una calle, otra calle...Caminando»

Quien habla, dice Gimferrer, es a la vez un solo hombre y muchos hombres: en cualquier caso, esos muchos hombres están lo suficientemente enfurecidos como para conformar una congregación que funciona como un solo hombre. El hombre sin atributos que ha aprendido, a base de golpes y decepciones, que para sobrevivir lo mejor es renunciar a toda ilusión, recrearse en los placeres inmediatos de la carne, y despreciar cualquier asomo de trascendencia. En *Ciudad del hombre* la trascendencia se ubica precisamente en la certeza de que nada tiene importancia sumaria, y por lo tanto todo está permitido. De ahí que sea un libro perfecto para

adolescentes –por edad o por estado de ánimo: a ellos les resulta muy fácil conectar con el discurso pisoteador de Fonollosa, con su cinismo inveterado, con su robusto desprecio.

La fama de Fonollosa alcanzó su cima cuando el extravagante cantautor Albert Pla, años después de la muerte del poeta, del que ya se había publicado su extraña novela en verso *Poetas en la Noche*, otro libro sin parangón en nuestra poesía, decidió musicar alguno de sus poemas. Ese hecho lo puso al alcance de mucha gente que no había oído hablar de él porque carecían de la costumbre de leer poesía. Si bien no hay en el disco ningún tema memorable, es de reconocer que aquel año al menos no se editó en España ningún disco que gozara de mejores letras que el de Albert Pla. En el año 2001, diez años justos después de la muerte del poeta, DVD ediciones sacó un nuevo libro de Fonollosa: *Destrucción de la mañana*. La edición corría a cargo de José Ángel Cilleruelo y se enriquecía con unas cartas de Fonollosa, la más interesante de las cuales es una muy larga destinada a José Luis Cano, en la que hace recuento de su labor como poeta y responde a la negativa de Adonais de publicar su libro (en esa carta Fonollosa reconoce que recibir una carta afectuosa de un adolescente desconocido llamado Gimferrer le había animado a creer que había llegado el tiempo propicio para que pudiera editarse su obra en España). En cuanto a los poemas del libro, apenas se separan del tono de la obra mayor de Fonollosa. Su «falta de poesía», según la expresión del director de Adonais, sigue patente, sus desplantes abatidos también: decir he vivido es reconocer he fracasado, nos dice, estableciendo su ecuación nihilista. En la contratapa, el editor dice que la maldita difícil sencillez del poeta, «estaba adelantándose a su tiempo y abriendo caminos que recorrería la poesía española años después». Y esto es lo interesante del caso Fonollosa, que resulta complicado de saber si de veras abría caminos que luego otros poetas mucho más jóvenes recorrerían, o bien esperó a que esos caminos se abrieran para encontrar la voz propia por la que hoy es inconfundible (lo que parece evidente que sí encontró es el momento justo para darse por fin a conocer). Claro que esa cuestión sólo interesa a la historia de la literatura, un lugar donde Fonollosa apenas habrá podido hacerse hueco sino a golpes, y no en la casilla que por edad le correspondía, sino en otra muy posterior,

pervirtiendo la dictadura cronológica. Bien lo dice Cilleruelo en el prólogo al último libro de Fonollosa: «la escritura de un libro mayor de la época como *Ciudad del hombre* ocurrió, y es posible documentarlo, en el curso de la vida activa de su generación, en concreto entre 1948 y 1985. En estos años la sociedad literaria no tuvo ni siquiera una vaga noticia del fenómeno. Es necesario, por lo tanto, abrir un epígrafe nuevo en la articulación generacional que integre los hechos ocultos, que no por ser desconocidos, obviamente, resultan menos reales, es decir, históricos.»

El caso Fonollosa es, ni que decir tiene, un episodio excepcional de nuestra poesía. No fue un hoak ideado por Vallcorba y Gimferrer, pero sigue pareciéndolo. Si la historia literaria se obstinase, contra sus costumbres, en ser justa con él, tendría que prescindir de sus fechas biográficas y colocar su obra en el lugar que le corresponde, entre los hitos fundamentales de la poesía del fin de milenio. Su libro –a la espera aún de que sea editado íntegro, con sus 236 poemas– es uno de esos raros vuelos poéticos tan llenos de turbulencias y sensaciones contradictorias que es imposible no salir de ellos con la certeza de que uno ha corrido severo riesgo de estamparse contra el suelo. Y quien iba al mando del avión, sin ceder un solo momento las operaciones al piloto automático, es alguien que, por mucho que se jactara de despreciar la vida, de estar lleno de odio y resentimiento, se dejó la piel, eso sí, entre sarcasmos y violencias, en una obra que mantiene su vigencia, su malditismo sincero –sin pose– y su vigor pletórico. Una obra así, rezumante de odio, está más cerca de las obras hímnicas de celebración que de las producidas por la indiferencia y el profesionalismo: la vida aquí es la enemiga, no hay complacencia en declararle la guerra, pero para hacer esa declaración hay que reconocerle a la enemiga una estatura colosal, hay que ceder a la pasión de decir en versos innumerables el tamaño de ese desprecio. Porque detrás del hombre huraño que fue Fonollosa, del solitario cuyas noches estaban llenas de jazz, del lector encantado de las páginas de sucesos de *La Vanguardia*, había un gran poeta capacitado, como quería Gottfried Benn, para pronunciar una verdad inconsolable que consiguiera que la sangre nos galopara más rápido, y «devolviese a las tabernas al ex alcohólico que se hubiese jurado no probar nunca más una gota de vino». C

Guillermo Sucre: la libertad y la cordura

Gustavo Valle

Es la palabra mitad del que habla y mitad del que escucha

Michel de Montaigne

La lectura

¡Ah, el glorioso pasillo de la Escuela de Letras de la UCV! El verdadero campus (corpus) de los estudiantes es ese malecón o bulevar, donde si uno afina la mirada puede ver pasar voces y pensamientos huyendo hacia el extravío. Bueno, allí, encima de los mosaicos diminutos y grises que conforman el piso, confundido entre alumnos despeinados y lunáticos, vi por primera vez a Guillermo Sucre, cigarrillo en mano, detrás de sus anteojos, ligeramente inclinado hacia adelante. Parecía distraído, como concentrado en otra cosa, y su orgullosa delgadez le daba un aire de maestro irónico y escéptico. Fumador de dedos ligeros, Sucre agarraba el cigarrillo con un estilo propio, como si justo en ese instante estuviese llevándose su primer cigarrillo a la boca. Me acerqué para saludarlo, a pesar de que por aquellos años yo no saludaba a nadie:

–He comprado su libro.
–¿Cuál? –preguntó.
–*La máscara, la transparencia.*
–¿La edición de Monte Ávila o la del Fondo?
–La del Fondo.
–¿Y cuánto pagaste?

Siempre fue conciente de las precarias economías de sus alumnos. Compré *La máscara, la transparencia* sin saber que estaba

comprando algo que me acompañaría a todas partes, un libro que siempre ha integrado mi equipaje errabundo. Y pronto supe que se trataba de un clásico moderno, la puerta de entrada a la poesía hispanoamericana del siglo XX, y también el mejor cruce entre erudición y sensibilidad crítica, un auténtico libro centáurico, para decirlo con palabras de Alfonso Reyes.

Leí en pocos días muchos de los ensayos que lo integran. Para asistir a sus clases me impuse esa disciplina, pues esa era la forma, así lo pensaba, de estar a la altura. Porque sobre sus clases gravitaba una leyenda de pasillo: la del profesor exigente y estricto, una especie de *sensei* intimidante y severo. Pero pronto me encargué, por experiencia propia, de desmontar esa leyenda: detrás de su apariencia escrupulosa lo que había en Guillermo Sucre no era reciedumbre, sino auténtica pasión por la literatura y por la enseñanza de la literatura.

Poeta, ensayista, maestro. Tres vocaciones fundidas en una. Lo admiré como maestro (acudí a sus clases puntualmente, no siempre con la tarea hecha, como quien peregrina, en vez de a Los Chaguaramos, a Delfos); lo admiré como ensayista (envidié –y muy probablemente copié– su estilo abundante en matices, levemente dubitativo, lejos de toda pontificación), y ahora, después de años de haber frecuentado sus cursos y sus libros, lo admiro como poeta, como uno de nuestro mayores poetas, poseedor de una palabra que no arriesga concesiones:

a igual podredumbre condenados
el poema
la mano que lo escribe
y la que lo borra
la mirada que lo sigue
y la que lo rechaza
el que lo sueña
solamente
el que además lo inventa

Yo aprendí a leer con Guillermo Sucre. No es una exageración. Hablo de la lectura como proceso de fabricar incertidumbres, como el mecanismo de desmontaje de falsas afirmaciones y trampas

verbales. La lectura, pues, en su función más desencantada pero al mismo tiempo celebratoria. Por aquel entonces yo estaba seguro de que sabía leer (comprendía, descifraba, etc.), pero luego me di cuenta de que leer era otra cosa: consistía en sembrar algo allí, donde algo o alguien nos habla. Y había que hacerlo lentamente, sin apuros, porque estábamos ante algo capital. Recuerdo que en su Taller de Ensayo leímos «Bodas en Tipasa» de Albert Camus, y nos detuvimos largamente en aquellas líneas, como si fuésemos sus centinelas. Porque de alguna manera leer era rehacer el lento trabajo que se había tomado el escritor. Demorábamos las palabras para extraerles sentido, quizás también para imaginarlo. Nada más lejos de engullir o devorar libros de manera atolondrada para después jactarnos de eruditos (o indigestarnos).

De aquellos años me quedó la manía de consultar con bastante frecuencia a Montaigne y Séneca. Me di cuenta de que siempre podía encontrar, en algún lugar de esas endiabladas páginas, una nueva incertidumbre, una pregunta, una pista. Creo, en esencia, que a Sucre le debo ese ejercicio de la reincidencia que nos permite volver sobre una misma página, como si se tratase de alguien familiarmente distinto. Y concretamente le debo la lectura reincidente de Montaigne. Y a Montaigne le debo la lectura reincidente de Séneca. Como vemos, se trata de una red de necesidades recíprocas, de afinidades electivas. Una desconcertante genealogía –donde habría que incluir a Mariano Picón Salas–y que hace de la (re)lectura un entramado sobre el cual descansamos, y que nos empuja hacia algo bastante parecido a nosotros mismos.

Después supe de la revista *Sardio,* donde Sucre tuvo una participación fundamental, junto con Adriano González León, Salvador Garmendia, y otros. Me enteré de su amistad con Octavio Paz, de sus colaboraciones en la revista *Vuelta* (que dicho sea de paso, pueden verse en el archivo *on-line* de Letras Libres). Admiré su trabajo en Monte Ávila, que coincidió con la época dorada de la editorial. Leí sus traducciones de Saint-John Perse, Wallace Stevens y William Carlos Williams, así como su estupendo ensayo sobre Borges, y los artículos que por aquel entonces publicaba en El Universal. Descubrí a Picón Salas (injustamente desterrado de las aulas de la Escuela) y compré la edición de sus Obras Completas que el mismo Sucre había preparado y prologado. Y por

último adquirí su monumental *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, ese faro de la poesía en nuestro idioma, sin duda un modelo de cómo elaborar una antología y concebir un canon.

Mientras tanto seguí participando de sus cursos: El Quijote, el seminario de Montaigne, el taller de ensayo. Y pronto adopté la máscara del alumno silencioso y atento, como si albergara un vasto mundo interior en mis gestos de artificio. Fui discreto al máximo, casi hasta la ridiculez, y participé de un ejercicio intelectual, lleno de entusiasmo y deliberado misterio. Sólo después de un tiempo pude entender por qué diablos todo ese imberbe histrionismo. Era la manera en que podía manifestar mi admiración.

La escritura

Sucre insistía en la producción de textos libres. Sus consignas eran deliberadamente vagas, con apenas una justa orientación rectora, lo que colocaba al alumno en el abismo de sus propias preocupaciones, en una indefensión tan vertiginosa como estimulante. En los trabajos que solicitaba no había límite de páginas, no había un tema excluyente. La apuesta era alta: que ese aparente vacío se convirtiera en motor creador. Además, se trataba de un actitud profundamente respetuosa del mundo y de las posibilidades productivas de cada quien. La única forma –parecía decirnos Sucre– de escribir un buen texto es hurgar en uno mismo. Una suerte de adaptación al aula de aquel propósito de Montaigne: «El tema soy yo». Es decir, poner la vida al emborronar unas páginas. Ya Mariano Picón Salas había acuñado aquella frase épica donde afirmaba que escribir era «ejercer el oficio de ser hombre». En otras palabras, una conciencia ética de la escritura. Porque si la lectura es una puerta de acceso a una conciencia crítica del mundo, para Sucre la escritura adopta esa misma conciencia crítica pero frente a uno mismo, es decir, una exploración desprejuiciada de lo que podemos pensar y queremos decir.

Si hacemos caso al viejo Jesús Semprún, existe una crítica analítica y una crítica sintética. La primera consiste en hurgar en las minucias y detalles de lo que leemos. La segunda, contiene el desafío de

extraer una imagen, un sentido, y también un juicio, a partir de la lectura. Atrapar, digamos, el alma del libro que leemos. Pues bien, Sucre se decanta por esta última. Por eso sus ensayos críticos son en sí mismos un estilo literario y una construcción de sentido. Es decir, albergan una mirada creativa, desde el momento en que la lectura también es un ejercicio de creación. Pienso que al igual que Borges, Sucre no enseña literatura. Hace algo todavía más valioso: enseña a amar la literatura.

Cuando le entregué mi tesis de grado (fue mi tutor para un trabajo sobre la poesía de Javier Sologuren) salimos de copas. Nunca antes habíamos tomado más que un café en la cafetería de la facultad. Por eso me sorprendió aquel ron con cocacola con que me recibió cuando llegué a su departamento en Los Caobos. Luego nos fuimos a Sabana Grande, y nos instalamos en una barra muy cerca del Gran Café.

La anécdota sería completamente banal si no fuera porque todo eso ocurrió justo antes de que Sabana Grande dejara de ser el recipiente de intelectuales y escritores, el bulevar de las peñas y tertulias de la ciudad. Visto hoy, luce remoto y fantasmal aquel escenario, pero son poco más de diez años los que nos separan de él. Hablo de 1995-1996, es decir, las postrimerías de una época.

Pocos antes, en 1993, Sucre había publicado en la revista *Vuelta* una serie de artículos críticos de la política y de la intelectualidad nacional. Aquellos *Cuadernos de la cordura* ya presagiaban lo que ocurriría años más tarde:

> «Lo que florece en nuestro país es el stalinismo cultural, con sus cultos fetichistas, y sus intimidaciones e intolerancias. En todo caso, nunca en Venezuela se había llevado a tal exacerbación el patrioterismo más grosero».

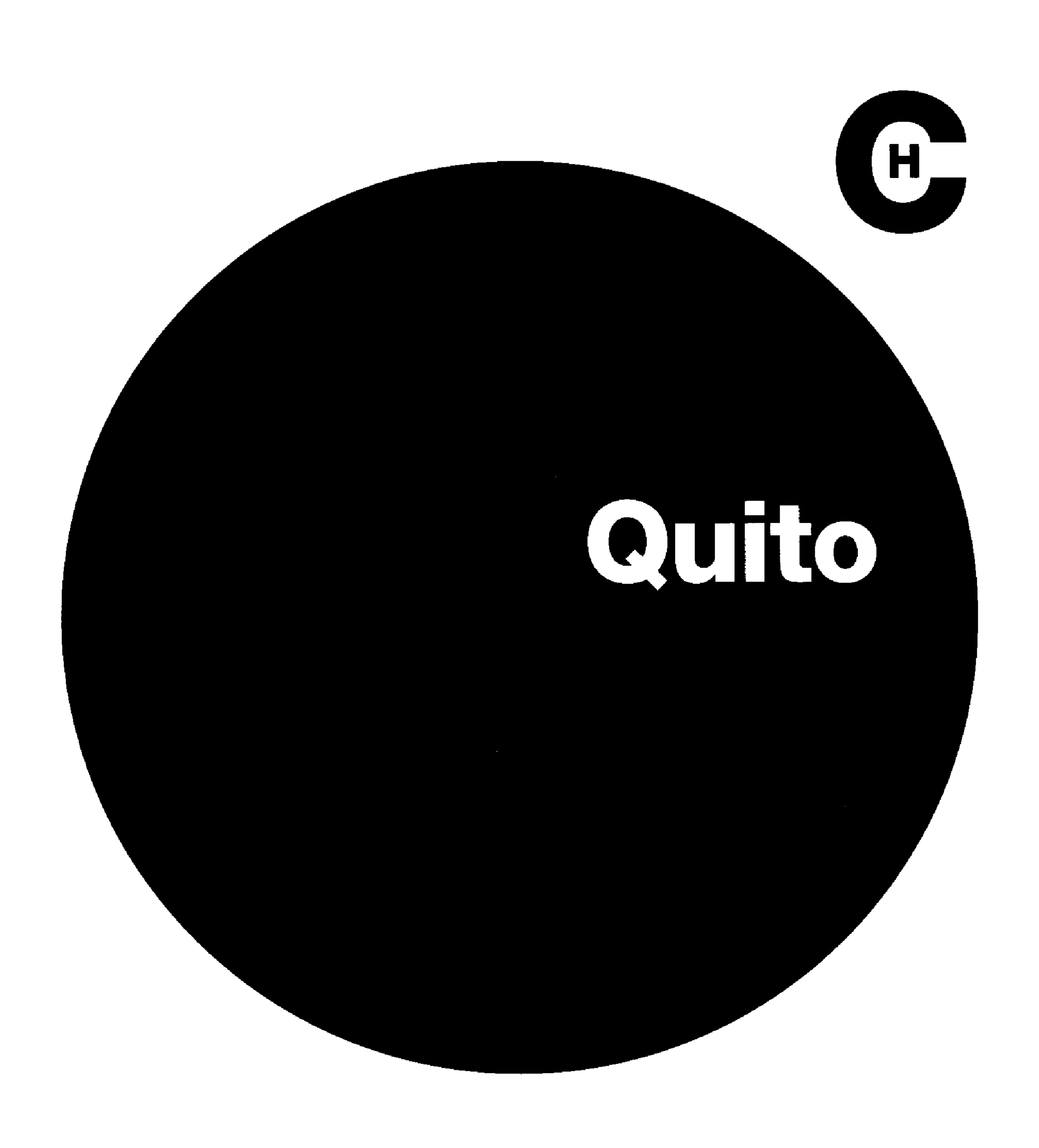
Fustigó a quienes coqueteaban con la posibilidad de una salida no democrática a los problemas del país, y pudo ver de manera muy clara cómo cierto sector de la intelectualidad venezolana desesperaba por una nueva utopía, bajo el amparo de una recién llegada casta militar. Esto le granjeó críticas y rechazo. Se le llegó a reclamar, en el colmo del patrioterismo, ¡hablar mal del país en una revista extranjera! Fueron años confusos, que algún día

podremos mirar con mayor claridad, pero en los que se gestó la Venezuela militarizada, monologante y dispendiosa de hoy en día. Y Sucre –no debemos olvidarlo– ejerció una libertad de pensamiento y una conciencia crítica, a contrapelo de lo que buena parte de la opinión pública exigía, y otros tantos deseaban.

Libertad, sí. Libertad de conciencia. Y en el caso de un poeta como Sucre, «libertad bajo palabra», para decirlo con el título raigal de la poesía de su viejo amigo Octavio Paz. «Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día». La palabra como libertad en sí misma, pues se funda y nos funda desde el instante de su invención. Por eso la creación poética contiene una dignidad ética que sirve al poeta y también a su relación con el mundo en el que vive. Porque si la poesía es la revelación de una apariencia, entonces también es la revelación del aparente mundo que nos ha tocado en suerte. Y este ejercicio de revelación a través de la palabra (que no es ni milagroso ni mágico sino lúcido) es algo para lo que Guillermo Sucre siempre ha sido fiel. Como si ya presagiara la Venezuela del siglo XXI, escribió en 1988:

Arrebatados como por un gran viento andamos
por la tierra
hostiles dispersos
sin encontrar la claridad, la quietud.

Por suerte, la Universidad Central de Venezuela tuvo claridad al otorgarle a él, a María Fernanda Palacios, a Adriano González León (post-mortem) y a Rafael López Pedraza, sendos doctorados Honoris Causa que celebramos y nos llenan de orgullo. ©


Quito


LARGO 09
RUNRUN

Carta de Quito

Gabriela Alemán

CON MOTIVO DE LA FERIA DEL LIBRO DE QUITO, HEMOS QUERIDO SUMARNOS A LA CELEBRACIÓN Y EXPLORACIÓN DE LA CULTURA ECUATORIANA.

Pocos son los hitos que marcan la cultura ecuatoriana contemporánea La creación de la Casa de la Cultura en 1944 es uno de ellos. Uno definitivo. Luego del conflicto armado con el Perú en 1941, Benjamín Carrión, su creador, buscó una respuesta a la tristeza generalizada que embargaba a Ecuador, una respuesta que pensó debía provenir de la cultura. Fue la hora fundacional, «Si no podemos, ni debemos, ser una potencia política, económica, diplomática y menos –¡mucho menos!– militar, seamos una gran potencia de la cultura, porque para eso nos autoriza y alienta nuestra historia». Desde la Casa se fomentó la publicación de libros, se creó el canon de la literatura ecuatoriana a través de las antologías propuestas por Carrión y los títulos que seleccionó para publicación, visitaron el país grandes figuras continentales por intermediación suya (Gabriela Mistral, John Dos Passos y un largo etcétera) que supieron enriquecer con sus charlas y conferencias el ambiente literario nacional. Carrión dio una dimensión latinoamericana a la producción cultural ecuatoriana, formuló un proyecto histórico que lo acercaría con los otros proyectos de similar envergadura en México y más tarde en Cuba. El Ecuador, de la mano de Carrión, se dio a conocer en el mundo. Losada publicaba a Alfredo Pareja Diezcanseco en Buenos Aires, a Pablo Palacio lo editaban en Chile, algunos autores publicaron en México mientras los libros de José de la Cuadra se distribuían en Madrid. Y, ¿luego? Un largo, dilatado, silencio. De esa época el único sobreviviente, en ediciones internacionales, fue Jorge Icaza; su *Huasipungo* el legado de un Ecuador que pareció, por fin, dialogar con la literatura universal.

Me permito hacer un abrupto salto temporal, porque el interés de este artículo no es establecer una cronología exhaustiva del devenir cultural ecuatoriano, sino imaginar qué momentos pueden haber marcado un quiebre que lo llevarían por otros derroteros. 1978 fue un año decisivo, el de las primeras elecciones democráticas en un largo tiempo, el año en que se nombró a Quito Patrimonio Cultural de la Humanidad y también el año en que llegó a establecerse el Círculo de Lectores al Ecuador. Su editor de entonces, Antonio Correa, sugirió a los directivos realizar un evento de relevancia a nivel continental. Fue así que en noviembre de ese año se llevó a cabo en Quito un Encuentro de Escritores Hispanoamericanos, con el apoyo de la Casa de la Cultura, que contó con la presencia de Jorge Luis Borges, Ángel Rama, Juan Luis Panero, Luis Goytisolo, Pedro Gómez Valderrama, Enrique Anderson Imbert, Emir Rodríguez Monegal[1], Álvaro Mutis[2], Alfredo Pareja Diezcanseco, Pedro Jorge Vera, Galo René Pérez, entre muchos otros. Se llenaron teatros universitarios, se dictaron conferencias y charlas y la ciudad cambio su habitual tono franciscano por uno de tertulias y discusiones. El ímpetu era el de una renovada participación y diálogo con los demás productores culturales de la región.

2008, treinta años después. Un año antes se ha creado el Ministerio de Cultura. Son otros tiempos y la Casa de la Cultura ha perdido el peso intelectual que mantuvo durante años y se ha

---

[1] Ver la deliciosa crónica de Emir Rodríguez Monegal sobre el encuentro en Quito y la posterior excursión a las Islas Galápagos con cuarenta de los participantes aparecida en la revista *Vuelta*, disponible en línea, bajo el título de «Diario de las Islas Galápagos, 1978».

[2] En 1989 conocí a Mutis en el café del Centro Cultural de la Villa en la Plaza Colón donde él iba a dar una conferencia sobre *La Celestina*. No lo hubiera conocido si el día anterior no asistía a un multitudinario homenaje a La Pasionaria en el día de su muerte. Madrid se tomó las calles de Recoletos, Goya, Génova y Jorge Juan y, mientras caminaba entre los asistentes, vi el afiche de la charla de Mutis al día siguiente. Llegué temprano, igual que él, y como tenía uno de sus libros en mi bolso, me acerqué a pedirle un autógrafo y nos pusimos a charlar. Me contó que recordaba Ecuador con gran cariño pues allí había conocido a Borges y que, dado el clima ideológico de ese entonces, pudo disfrutarlo a sus anchas ya que eran otros los escritores que llamaban mayoritariamente la atención del público.

convertido en una institución burocrática sin mayor relevancia. Desde el Ministerio se impulsa la creación de la Fiesta Internacional de la Cultura entre el 25 y el 30 de noviembre, con la presencia de más de cien escritores, entre ellos, Pedro Lemebel, Paulo Lins, Alberto Salcedo Ramos, Álvaro Enrigue, Alejandro Zambra, María Baranda, Alberto Barrera Tyszka, Marcos Giralt Torrente, Rodolfo Hinostroza, Leila Guerriero, Miguel Donoso Pareja, Javier Ponce, Roy Sigüenza, entre otros. Es un primer intento por poner en circulación nuevos nombres y discusiones. La crónica tiene el lugar central y varias mesas giran en torno a ella: Fabrizio Mejía, Daniel Samper Pizano, Julio Villanueva Chang, abren nuevos caminos para un género que circula poco en Ecuador pero que, luego de las charlas, deja a más de un entusiasta. En la Universidad Católica en Quito y en las instalaciones del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, Alberto Salcedo Ramos dicta talleres centrados en ese género. Se piensa, nuevamente, en un diálogo mayor con la región y junto a la Fiesta se proyecta la edición de tres antologías de cuento, novela y poesía auspiciadas por el Ministerio y editadas y distribuidas por Alfaguara España. Desde principios del 2009 los tres tomos circulan en librerías españolas.

Este año la fiesta se convirtió en feria. Una feria del libro con tres ejes temáticos: Memoria, Presente y Encuentros. Del 24 al 29 de noviembre estarán reunidos más de treinta escritores extranjeros con igual número de ecuatorianos en el Antiguo Hospital Eugenio Espejo a la entrada del casco colonial de Quito. En la sección Memoria se rendirá un justo homenaje al gran poeta Jorge Enrique Adoum, fallecido este año; asimismo, una de las mesas redondas se centrará en los importantes primeros años de la Editorial El Conejo, que este año cumple treinta de existencia y que fue determinante para la creación literaria y la ciencias sociales en Ecuador en los años ochenta y noventa. Se llevarán a cabo entrevistas públicas con reconocidas figuras del ámbito cultural y a las que rara vez se tiene acceso directo: Simón Espinosa, Eduardo Villacís Meythaler, Alicia Yánez Cossío, Pedro Saad y José Laso. En Presente se tratará, entre otros temas, la discusión pendiente sobre la circulación del conocimiento en países como éste donde la fotocopia es un medio de intercambio válido aunque no legal.

Participará Rocío Silva Santisteban, editores, jurisconsultos y escritores del medio. Uno de los temas pendientes en Ecuador es la crítica y varias mesas estará dedicadas a ella, entre los participantes estarán Ignacio Echevarría, Juan Forn, Wilfrido Corral, Álvaro Alemán, Cecilia Ansaldo y Naief Yehya. El tema del medioambiente, la violencia y la escritura tendrá centralidad con la presencia de Miguel Ángel Cabodevilla, quien ha trabajado durante años por el reconocimiento, no sólo retórico, de los llamados pueblos no contactados de la Amazonía ecuatoriana; Michael Taussig, quien dedicó un libro al fetichismo de mercancías y el diablo en las minas bolivianas y Mary Ellen Fieweger, ensayista y fundadora del periódico comunitario Intag, experta en temas de explotación minera en zonas de alto riesgo ecológico. Otra mesa se centrará en la relación entre la España Republicana, la Guerra Civil y América Latina y estará a cargo de Niall Binns, quien lleva años en un enciclopédico trabajo de reunir los textos publicados de este lado del Atlántico sobre la República. Hablará, durante la feria, sobre los descubrimientos que ha hecho sobre Ecuador, sus intelectuales y su involucramiento con la República. Julio Patán se centrará en el exilio español y su influencia en América Latina, más específicamente en México. Dos mesas redondas girarán en torno al archivo y la novela con la participación de Benjamín Prado, Rodrigo Rey Rosa, Santiago Roncagliolo y Santiago Páez, entre otros. La confluencia de lo afro en Puerto Rico, Colombia y Ecuador se debatirá junto a Mayra Santos-Febres, Antonio Coello, Juan García y Juan Montaño.

En la sección Encuentros se buscará puntos de confluencia entre las otras, Ecuador siendo una, periferias latinoamericanas. En el 2009 los tres núcleos serán Centroamérica (con la presencia de Claribel Alegría, Rodrigo Rey Rosa, Roberto Sosa, Claudia Hernández y Carlos Cortés); Bolivia (Jessica Freudenthal y Wilmer Urrelo Zárate) y Paraguay (Antonio Pecci y Douglas Diegues). En esta sección también se buscará un acercamiento del público a las editoriales independientes que estarán presentes en la feria (Estruendomudo/Perú, Eterna Cadencia/Argentina, Metales Pesados/Chile, Sexto Piso y Almadía/México, Yiyi Jambo Cartonera/ Paraguay y Veintisiete Letras/España). Varios de los autores invitados dictarán talleres durante los seis días:

Pedro Mairal sobre creación literaria; Claudia Hernández, sobre cuento; Ibsen Martínez, hará un acercamiento a la telenovela; Álvaro Lasso, al trabajo editorial, y Denise Despeyroux, hablará sobre dramaturgia y puesta en escena. Varias conferencias magistrales a cargo de figuras tan reconocidas como Luisa Valenzuela, Oscar Hahn y Claribel Alegría marcarán el tono de las jornadas. También estará presente Patrick Deville, director del *MEET* (*Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs*), quien llevará a cabo un acercamiento con los escritores y traductores ecuatorianos. Los seis días se cerrarán con lecturas, entrevistas y más de treinta mesas redondas donde se pondrá de relieve la necesidad de establecer un debate cultural permanente entre Ecuador y el resto del mundo. ©


NOVELA MUGRIENTA

Ecuador, literatura y sociedad plurinacional

Alejandro Moreano

En un encuentro reciente entre escritores peruanos y ecuatorianos verificamos una singular diferencia. Mientras en el Perú floreció una literatura indigenista y andina en todo el Siglo XX, en el Ecuador, en cambio, luego del primer momento de Jorge Icaza, hace 70 u 80 años, parece haber concluido su historia.

La diferencia se torna paradoja, aun más insólita si consideramos que, a partir del levantamiento de 1990, los pueblos indios del Ecuador se convirtieron en protagonista central de nuestra vida social y política y en el núcleo de irradiación de los movimientos indígenas de América[1].

En el Perú, en cambio, con una rica narrativa indigenista y andina, Aníbal Quijano interroga:

> ¿Por qué siendo Perú el país donde la población «india» era mayor que en los demás países andinos, no hay ahora ningún «movimiento indígena» importante, mientras si lo hay y tan presente e influyente en Ecuador sobre todo, y en Bolivia?[2]

Prosiguen las paradojas: si los levantamientos indios gestados en los 90 no produjeron ningún efecto en la literatura[3], la huelga

---

[1] Evo Morales ha reconocido el papel dirigente –en su propia formación– que tuvieron el pensamiento y la acción de la CONAIE.

[2] Ver Quijano, Aníbal, «El movimiento indígena» y las cuestiones pendientes en América Latina, p. 14, online.

[3] Raúl Vallejo, acaba de publicar un poema, *Crónica del mestizo*, cuya incitación, según lo reconoce en declaraciones al respecto, provino de nuestra sorpresa ante la carencia de una expresión literaria de las grandes movilizaciones indígenas de las últimas décadas.

general del 15 de Noviembre de 1922, considerada el nacimiento de la moderna lucha social del Ecuador, fue una de las causas centrales de la *Generación del 30*, la mayor literatura del país en su historia y origen de su modernidad literaria, y temática importante en algunas de las novelas del llamado «Grupo de Guayaquil[4].

Entre la narrativa del realismo social y la literatura contemporánea median cambios sustanciales, en particular la tesis de la autonomía artística que explicaría la inmunidad del imaginario literario a la dinámica del movimiento indio.

En Latinoamérica el proyecto de autonomía artística surgió con el modernismo pero fue con la vanguardia que cobró consistencia. Su punto de partida fue el Manifiesto de Huidobro, 1914, *Non serviam*: «el poeta se levanta y grita a la madre Natura: Non serviam... No te serviré»,[5] y proclama «hacer un poema como la naturaleza hace un árbol» y «¿Por qué cantáis a la rosa, oh Poetas? / Hacedla florecer en el poema»[6].

En el Ecuador, la generación «decapitada» de inicios del Siglo XX, hizo de la impugnación y rechazo al mundo exterior para refugiarse en los «paraísos artificiales», el fundamento de su poética. En los 20 y 30, varios poetas[7] y, sobre todo, Pablo Palacio[8] gestaron la vanguardia ecuatoriana. Pero, fue sobre todo la generación de los 70, la que hizo de la autonomía artística y de la ruptura con el realismo social de «los 30», y sobre todo con Icaza y la literatura indigenista, su arma de batalla.

Sin embargo, una mirada más atenta a la producción de Jorge Enrique Adoum, Francisco Proaño, Abdón Ubidia, Raúl Pérez, Iván Egüez, Eliécer Cárdenas y otros, nos muestra, más allá de la

---

4 *Las cruces sobre el agua* de Gallegos Lara, *La Baldomera* de Pareja Diezcanseco

5 Huidobro invocó a un vejo poeta aymará como su fuente: 'El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover', Huidobro, Vicente, *La creación pura*», 1921

6 «Arte Poética» de su poemario *El Espejo del Agua*.

7 Hugo Mayo –surrealista, dadaísta, y sobre todo, ultraísta, gran animador, creador de las revistas *Singulus, Proteo y Motocicleta*–, Hugo Salazar Tamariz, Ignacio Lasso, Jorge Reyes, Miguel Ángel León, Augusto Sacoto Arias, César Arroyo. Y las figuras cardinales posteriores de César Dávila Andrade y Jorge Enrique Adoum

8 *Un hombre muerto a puntapiés* y *Débora*, 1927, *Vida del Ahorcado* 1932.

influencia de Borges, Cortázar u Onetti, la presencia –indirecta, desplazada, transfigurada y, a veces, inmediata y excesiva– del contexto histórico social. Las dos novelas capitales del período –«*Entre Marx y una mujer desnuda*, de Adoum, y *Polvo y Ceniza*, de Cárdenas– son ejemplo suficiente.

La literatura posterior –del posbom o la posvanguardia– convirtió a la metaficción –y, en consecuencia, a la autonomía estética– en su característica cardinal. El pensamiento posmoderno, en tanto cuestiona la diferencia irreductible entre el mundo real y la imaginación –todo lo real es inventado, todo lo inventado es real–, favoreció la naturaleza autoreferencial de los textos narrativos. Sin embargo, tendió, por otro lado, al realismo y la oralidad con estructuras y voces sencillas, personajes cuotidianos, un retorno a la trama y a la aventura, en diálogo permanente con la cultura popular y de masas; narrativa plural con presencia de variados géneros. La literatura ecuatoriana de las últimas décadas presenta esas características.

El impacto del «referente» mantuvo su presencia, sin que obste la autonomía artística. En este sentido, el Perú ha sido paradigmático. No sólo la novela *andina* de los 90 reconoce su deuda con el referente[9] sino la narrativa de ambiciones cosmopolitas como la de Santiago Roncagliolo y Alonso Cueto, cuyas novelas más significativas se remiten a la violencia política de su país[10].

Si el referente histórico-social no desapareció del horizonte literario ¿cuál la razón de la indiferencia señalada?

Cabe otra explicación. En *El chulla Romero y Flores*, novela urbana de Jorge Icaza, 1957, se describe al habitante mestizo acorralado entre *Su Majestad y Pobreza*, el padre español, y *Mamá Domitila*, la madre indígena. El mestizaje reduplica la discrimina-

---

[9] «La devastación de la gran sociedad feudal es el gran tema, la migración y la búsqueda de un nuevo orden para los espíritus y para la sociedad son los otros temas» Zorrilla Zein, La novela andina contemporánea (Manifiesto del María Angola), online

[10] *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo se vive el «descenso al infierno» del Fiscal Chacaltana, la travesía por los sórdidos lugares de la represión militar y el enfrentamiento con los «terrucos» de Sendero Luminoso, y, en *La hora azul* de Cueto, las torturas que los antiguos ayudantes de su padre le relatan a Adrián Ormache, el protagonista.

ción en su interior: el *chulla* se identifica con el padre, y quiere desembarazarse de la madre, aun cuando en la intimidad y el dolor la reconozca y la ame.

La generación de los 70 presentó como parricidio su ruptura con el realismo social y el indigenismo. ¿No será acaso que en el fondo fue un interminable matricidio?

En la dramática del moderno triángulo edípico, el verdadero asesinato es no el de Layo sino el de Yocasta (como objeto absoluto del deseo) y el ingreso, en el nombre del Padre, del hijo al dominio de la ley y de la cultura. El padre simbólico acoge en su seno al Hijo pródigo. Edipo origina el suicidio de Yocasta. Su derrota es una victoria, y su tragedia la epopeya de la razón occidental. Ciego y fugitivo se desprende de sus raíces[11] y se abre al mundo de las grandes abstracciones.

¿El Edipo ecuatoriano habría tratado de huir de sus orígenes, del «Huasipungo», la clásica novela indigenista de Icaza, de la Mama Paccha, de mama Domitila? ¿Fallecidos Layo y Yocasta, sale a buscar nuevos padres, sea en el Río de la Plata o en Europa?

La justificación de la ruptura con la generación del 30 fue la del desarrollo de la literatura y su puesta a tono con la narrativa sigloventina, producto de la revolución de Joyce, Proust y Kafka. Sin embargo, el camino elegido pudo haber conducido a lo contrario. Si el parricidio es un acto de libertad y que opera subversivamente en el terreno de la Ley y de la cultura; el matricidio es un crimen contra la naturaleza y que se paga con la pérdida del elan creativo.

Podríamos concebir a la literatura contemporánea como una tensa contradicción entre el imaginario autoritario de la interdicción paterna y la cora semiótica, de filiación materna. La potencia creativa está del lado de la Madre, de las pulsiones preverbales y predípicas, de la *cora* semiótica que desgarra lo simbólico. corroe, trastrueca la sintaxis, desarticula la fijación del lenguaje, abre la sutura simbólica, divide al sujeto unario, y germina las rupturas, la subversión del lenguaje y de la cultura.

---

[11] La continuidad madre-hijo, en el triangulo edípico, representa la continuidad de la naturaleza antes de que el nombre del Padre imponga la ley y el universo de la ley y de la cultura.

Asesinar a Mama Domitila pudo haber sido mortal. ¿Se puede elegir otra madre? Jean Genet lo hizo cuando en 1971, a orillas del Jordán, ocupó la cama de un joven palestino que había pasado al otro lado del río. A la madrugada, la madre del muchacho entró a su cuarto a cambiar la jarra de agua: fue el instante beatífico en que Genet encontró a su madre imaginaria.

Sin embargo, Genet fue un niño abandonado por su madre real y los escritores ecuatorianos no; por el contrario habrían matado a mama Domitila. Genet, europeo, eligió a su madre entre los oprimidos del Tercer Mundo. ¿Los escritores ecuatorianos tendrían que buscarla en Europa o los EE.UU.?

El proceso real, sin embargo, no supuso tal desgarramiento, quizá un poco melodramático. La literatura social e indigenista fue sobre todo una narrativa mestiza y se inscribió en el proyecto de un mestizaje universal que incluso germinó audaces utopías como la de la raza cósmica de Vasconcelos.

El movimiento indígena ecuatoriano de los 90 reveló el fracaso del proyecto mestizo y develó la existencia de una sociedad plurinacional y pluricultural que ha venido luchando por la construcción de un estado plurinacional, consagrado de forma nominal en la Constitución aprobada en 2008.

Los indios –y los afroecuatorianos– no se reconocen en los imaginarios mestizos; y los intelectuales no pretenden ya representarlos. Quizá el problema no radique en la ruptura entre el movimiento indio y la literatura, patrimonio hasta ahora de escritores mestizos, sino en que la vida y la creatividad histórica, social y política parece haber acontecido solo entre los pueblos indios.

¿Habría llegado el momento que anunció Mariátegui cuando fijó la diferencia entre literatura indigenista, propia de mestizos, y literatura indígena que «...vendrá cuando los indios escriban su propia literatura»?

Hay poetas indios en el Ecuador como Ariruma Kowi... Sin embargo, la mayor expresión de artistas indios se ha dado en la música y la danza, y en los últimos años, en una suerte de «video pobre», realizado con las comunidades, al estilo del «cine pobre» de Jorge Sanjinés.

Por otra parte, la narrativa de escritores mestizos ya no pretende la «novela total o totalizante». La nueva literatura ecuatoriana,

publicada a partir de los 90, presenta un rostro distinto, múltiple y plural que incluye el despliegue de diversos géneros, un retorno al realismo y una tendencia a la novela de aventuras. Santiago Páez ha incursionado en el policial o *negro* en relaciones con otros géneros: *La reina mora*, *Los archivos de Hilarión*, típica obra de realismo sucio sobre Quito, cuyo famoso centro histórico es tomado por mafias y pandillas ensartadas en una guerra a muerte, *Crónicas del Breve Reino*, una suerte de saga histórica y policial de cuatro novelas. Gabriela Alemán, en su última novela, *Poso Wells*, juega con el formato del folletín, la crónica roja, el melodrama y el *thriller*[12]. Luís Zúñiga se especializa en narrativa histórica: *Manuela*, sobre Manuela Sáenz, *Rayo* sobre Faustino Rayo, el asesino del Presidente García Moreno, aun cuando también ha escrito una novela de amor, *Extasia*. Juan Valdano tiene a su haber textos históricos y policiales: *Mientras llega el día*, *Anillos de serpiente*, *El fuego y la sombra*. Huilo Ruales produce una narrativa llena de de ludismo mítico y de un humor jubiloso con *Loca para loca la loca*, *Fetiche fantoche*, *Maldeojo*, *Cuentos para niños perversos*. Modesto Ponce es autor de *El Palacio del Diablo*, novela de Quito como personaje, y *La casa del desván, crónica,* de la subjetividad delirante de un burócrata en camino a la locura. Adolfo Macias ha escrito novelas de misterio, *como El dios que ríe*, en que incorpora entrevistas, diálogos teatrales, ensayos. Carlos Arcos es escritor de novelas de fuertes intrigas como *Viento de Agosto*, *Un Asunto de Familia*, *El Invitado*. Raúl Vallejo, narrador, según Julio Ortega, «de la cotidianidad como excepcional, de lo trivial como ritual». Leonardo Valencia es quizá el único narrador experimental que hace literatura de la literatura.

¿Cuál la literatura de estos tiempos?

---

[12] «Si uno ve televisión o escucha radio o lee periódicos se da cuenta de que este país se está convirtiendo en un discurso de crónica roja. Pero si sales a las calles ves que no es así. Entonces quise jugar con los bordes de la crónica roja para hacer otra cosa. Narrar desde ahí pero para darle la vuelta», declara Gabriela Alemán, presente en el Festival Bogotá 39 como uno de los 39 autores más destacados de la literatura latinoamericana, autora de *Maldito corazón*, cuentos, *Zoom,* cuentos, *Fuga permanente*, cuentos, Body Time novela, Cooperativa Pozo Wells novela.

Borges fue el «escritor de metaficción» consagrado por la era posmoderna. El autor de *El Aleph* había pretendido consumar un excepcional proceso: derrocar a la filosofía como el metalenguaje de la cultura occidental y colocar en su lugar a la literatura: en sus pequeños textos cabe todo –filosofía, religión, crítica literaria, narrativa...– pero en calidad de imágenes, objetos lúdicos, de un incesante juego literario: «la idea ontológica de Dios es el invento más espléndido de la imaginación».

En un imaginario dominado por la esquizofrenia del valor de cambio y en el que los representantes sustituyen a los representados –el dinero al producto-mercancía, la imagen a la cosa, el lenguaje a la historia real– su literatura tornóse en el arte de la época. La otra literatura latinoamericana –Rulfo, Arguedas, Guimaraes– escogió un camino inverso al de Borges: el de la condición humana, de las pulsiones primordiales, del Eros, incluido el Eros de la materia inorgánica. La poesía de Neruda, por ejemplo, pretendía ser el alucinar erótico de la materia en vivo.

Empero, el escenario posmoderno se está derrumbando con la crisis de la bolsa de valores de Nueva York y del fetichismo de la autonomía absoluta del valor de cambio. Ya no van a rodar victoriosos por el mundo miles de millones de monedas, imágenes y significantes.

¿Cuál la literatura de esta época? ©


LA
ESTATUA
SENSIBLE

Antología poética ecuatoriana

Eduardo Villacís Meythaler*

RÉQUIEN POR EL DIABLO

La Iglesia ha decidido eliminar al Diablo,
quién tiene tantos familiares malagradecidos:
no se han guardado minutos de silencio
y los periódicos no se han llenado con los acuerdos
de las empresas de las cuales fue el mayor accionista:
tráfico de drogas, exclusivos lupanares,
consultorías de guerras,
regalías de las empresas petroleras
y la comercialización de insumos derivados del azufre.

Ya no tendrán sentido los cuadros sombríos de los conventos,
las gárgolas de las catedrales,
la persistencia de las procesiones de encapuchados,
ni la modernización del Purgatorio
para los pasajeros en tránsito
desde las playas con diosas de lodo
y pecados de sangre.

Las tentaciones se quedarán sin patrocinador.
Dios ya no tendrá rival
para el «clásico» de los domingos
y de los siglos.

No podrán ejercer sus derechos de primogenitura
los dictadores por su bastardía,

* Quito, 1932.

las divas divididas por el correr
de un cierre en media espalda
y los que, por tener labio leporino,
no alcanzaron a completar su nombre.
Solamente los ciegos
que conocen las noches
sentirán su segunda caída:
fuselaje de arcángel
estrellado en las rocas

Los sacristanes del alba
hallarán que las campanas
se niegan a doblar,
a las beatas se le romperán los escapularios
sobre los pechos secos
y una manada de perros misteriosos
que le lamieron las manos
escarbaron sus huesos.

Las tormentas, las inundaciones,
las manadas de cerdos que se arrojaron
enloquecidas desde los acantilados,
fueron las últimas advertencias
del poder del Diablo.

Pero las mañanas en las que Dios
concede audiencia a los hombres y las montañas,
los surtidores con su relincho de agua
y los sembríos floridos de anchos renglones
certificarán la defunción del demonio.

Muerto en la raya de luz
donde comienza el alba
y en las playas que lija la resaca
para el desembarco del mar alzado en armas.

Sus ojos de azor se extrañarán
por mirar, desde abajo, las estrellas

como las luces de la casa paterna
del cual fue echado,
conservando en las pupilas el orgulloso brillo
de la rebeldía, que, desde entonces,
perdura en el filo de las dagas.

Adán negro sin hembra, ni otro rumbo
que la curvatura del río
que pasa al sur del Paraíso,
prendiendo por la cintura a las ciudades
que no existen porque se edificaron sin piedras,
se construyeron con sueños.

Buscará los rascacielos
para tentar a Dios,
pero está escrito: «No tentarás al Hijo del Hombre»
con las mujeres de los bajos fondos
y los tacones altos,
ni con la concentración de capitales.
Toda rendición será inútil:
Babilonia será destruida porque no hubo
diez justos en sus calles.

Todavía puedes encontrarlo en un muelle
despidiendo a los barcos
destinados a hundirse,
a las barcazas cargadas de frutas
que causan alucinaciones,
su sombra regándose en el suelo
como la linfa negra
de un molusco enfermo.

En las posadas que le recomendó
el Judío Errante, le negarán el hospedaje,
el jarro de agua,
las monedas que le asignó la leyenda,
perderá el prestigio de lo sobrenatural. ©

Julio Pazos*

EL LIBRO DEL CUERPO

No existe en nadie esa cosa que llaman corazón
Leopoldo M. Panero

Ningún amor, ni el más huidizo, el más fugaz,
nace en un cuerpo que está solo;
ninguno cabe en el tamaño de su muerte.
Eugenio Montejo

Nunca me iré de aquí, aunque me vaya.
Siempre seré naranjo, yedra, tórtola,
roble, o mariposa, o piedra eterna,
aunque, en apariencia, nuestro cuerpo
siga en ese camino sin regreso,
siga en ese camino sin camino.
Antonio Colinas

Despojos

Eufórica multitud solicita mi escarmiento.
Entregado a ella seré destazado en filetes
y echado a la voracidad de pacientes roedores.

Restos de mi alma buscarán el cuerpo
con la tenacidad de expedicionarios
que aspiran encontrar la puerta de la felicidad.

Y cuando acierten,
si es dado que mi corazón vuelva a sentir su nido,

---

* Baños de Agua Santa, 1942.

besaré mis manos
que dieron forma a tus distancias;
agradeceré a mis ojos el resplandor de la mañana
con el mismo regocijo del campesino
que ve brotar las yemas del cereal.

Vagan los despojos en basurales,
empapados con ácidos jugos,
adheridos a las uñas de harpías
que levantan el vuelo y se alejan
por ese espacio que aprovecha para el olvido
mi soñado cuerpo y sus intentos de pasión.

El paisaje hambriento

Navegué impelido por sonoridades esquivas
en el aire que no alcanza las cimas.

La férula del sol abatía los glaciares.

Clamaban las rocas raídas
por el regalo de mi cuerpo.

Histéricas lagunas se arrodillaban
implorando
el alimento de mis pálidos músculos.

Sordo me mantuve ante las peticiones.
Mis pobres restos, aspas disparadas,
se liaron como llamas y tizones.

Proseguí.
Me detenían la flor que dejó el tránsito de un beso
y el aleteo de una mano en el hombro.

Todavía los restos de mi cuerpo
desconocían el lamento de las teas
que se desplomaban en la ansiedad del abismo.

Represalias

Ellos reclaman acciones imaginarias
como todas las que debieron ser y no fueron.

Pude acerar mi cuerpo en el gimnasio.
Pude dominar el salvaje corcel.
Pude arrancar un caracol del fondo marino.

En su lugar, me acompañé en escondrijos
y conocí el silencio
y escribí en sus espaldas intraducibles líneas.
Vislumbré atávica tribu
amorosa y desquiciada,
sobre todo en la hora del aroma de malva.
Diseñé la estampida de los potros
en la vertiente del nevado más alto de la Tierra
y su sombra, que era nerviosa mancha de amaranto.
Ensayé la danza del deseo y me agoté,
ese piano resultó un enorme túmulo de escoria
que cubrió de mataduras las pobres colinas de mis hombros.
En lugar de la templanza opté por el desvarío.
Consumí las horas oyendo imploraciones dolidas
que no eran sino costras de mi propio corazón
desechas en la periferia de la nada.

Ellos, mis dulces muertos, reclaman acciones que no fueron
ni serán,
ni con todo el dolor que me arrasa podrían ser.

En cambio, transporté como carga en el asno alado,
las acciones que inicié, a pesar del continuo desengaño.
Acciones que muertas serán incómodos trastos
en la mansión de mis incansables muertos.

Suceso

Miré las luces de la ciudad
que intentaban doblegar la mancha negra del volcán.

Era la hora de la contemplación,
cuando las palabras se apresuran
con sus alas y licores,
y desnudan y agolpan
en la región de la zozobra.

Pedía la ciudad un pedazo de alma,
de la mía, lámina de niebla;
sus voces plañían como pichones huérfanos.

No resistí,
pero mi cuerpo hizo una curva en el vacío
y desparramó su sangre en el ocaso.

Volátiles

En esa condición se supera
el constante temor de la caída del cuerpo.
Se descuenta la prepotencia de las cosas.

Calles y caminos se desprecian.
Sin embargo, clama el cuerpo por sus deleites.

En compañía de harpías y buitres
se aprovechan despojos
y se los rescata de la voracidad del humedal.

Hendir el aire, roturarlo,
avanzar con exactitud
solo vista en la hora de la irremediable desgracia.

En compañía de tórtolas y gorriones
hay, en cambio, mañanas de albricias,
de besos que obligan a batir las palmas
en la fiesta del presente feliz.

El cuerpo cavila.
¿Serán estos triunfales planeos

anuncios de aparatosos derrumbamientos?
Hay unos volátiles que de altas regiones
bajan en picada a gélidas lagunas
en búsqueda de recónditas clausuras.

La sanguaza que deja el cuerpo
en la senda de basaltos y areniscas
es el origen de nuevas floraciones.

Así, en las expansiones del aire,
en las súbitas horas de descanso,
el misterio se engalana con tornasoladas plumas,
el misterio se pavonea en las crestas rocosas
en donde acostumbra situar su desaliñado nido.

Jorge Martillo Monserrate*

DIARIO DE TEXTOS Y MUCHACHAS OLOROSAS A VERSOS CON NICOTINA

EXISTEN MUCHÍSIMAS EXTRAÑEZAS. Retornan voces y pesadillas. El amargor del pecho que es como un mulo trepando la cuesta.

Podrás evocar días felices. Cuerpos amados. La sana e insana diversión del sexo. La ebriedad que nos lanza a mundos extraños. La magia del amor en sus primeros círculos.

Pero evocar no es vivir. Hasta recordar te daña. Entiendes que es una señal que te acerca a la muerte.

Los días son la agonía. La sensibilidad agranda aquello de sentirse fuera de otros y muy ligado a sí mismo. El círculo vicioso. El alacrán se entierra el aguijón en el pecho.

Acudes a ti. Acudes a otros. Y todo es una trampa. Un espejismo.

A veces, eres el fuego. Otras, la ceniza.

Hoy vuelo despedazado. Morir. Nacer. Siempre será un pretexto más. Una piedra negra en el camino.

0

Di que la vida nada importa porque es prestada
Como prendas de duelo o fiesta
Di que en los rincones descubres fantasmas
Solo observados por gatos iluminados
Di que hasta ahora nada te ha sido tan grato
Como besar los labios de la muerte
Di que tus sueños están pintados de amarillo
El color de los poseídos
Di que del amor nada sabes porque cada mujer es diversa

---

* Guayaquil, 1957.

1

EL TIPO ESTABA ACOMPAÑADO por una mujer delgada y triste, su belleza era la de esas muchachas que pintaba Modigliani.

Ambos miraban ese mar de gente que enfilaba su proa hacia los pétalos de la rosa de los vientos o que sencillamente daban vueltas y vueltas –como un disco en el vientre de una rocola–, alrededor de la estatua del parque.

Otros, como el tipo y la mujer tristísima, están sentados en bancas. O de pie como vigías, como espantapájaros, como próceres de bronce.

Después de esas escenas y antiguos recuerdos, el tipo con papel y lápiz, anotó: «Nosotros también éramos monstruos bajo almendros en flor,/ la tarde avanzaba, se metía en nuestros cuerpos,/ la tarde era sorbo de veneno,// y los monstruos desfilaban,/ daban vueltas como las manecillas de un reloj sin tiempo,/ y les inventábamos historias/ y cada historia era más cierta que la misma verdad,/ y ¿cuál era nuestra historia?,/ ¿cuál la maldición que nos tornó monstruos?/ Seguramente, fracasos y culpas,/ desamores./ Seguramente, esa necedad de amar hasta morir ahogados.

// Nosotros también éramos monstruos bajo los almendros en flor,/ la diferencia era que nuestras heridas estaban cubiertas,/ pero bajo las costras,/ la sangre fluye, el pus hiede y el dolor grita».

Después de las tres de la tarde, todos despiertan del sopor, cada cual marcha a lo suyo. El tipo se levantó, ella también, se besaron y despidieron. Ella, la tristísima, marchó hacia el norte. El creyó escuchar enloquecidos cantos y predicas. Sintió el fuego del lanzallamas en su rostro, los vidrios molidos al caminar descalzo como un artista del hambre y estar atrapado, otra vez, como años atrás, en el mundo de los apocalípticos del parque. Más que estar atrapado, ser uno de ellos.

2

Tarde gris y muchacha durmiendo

Estoy soportando esta tarde gris
Dramatizada por música de Piazzolla

Pero tú eres el grano de azúcar
Llegas en la mañana
Me emborracho con tu piel
Siento que mi corazón anda en bicicleta
Que mis huesos tiemblan como luna en el agua

Llegas en la mañana
Como una proposición poética
Como la bella frase que nunca escribiré
Porque solo es posible vivirla

Estoy soportando esta tarde gris
Como un paraguas deshecho
Ahora duermes y te amo
Amo tus cabellos alborotados
Y tu mochila repleta de misterios
Sé que mi mundo está inundado de ausencias
Pero ahora que duermes te amo
Aunque en tu sueño esté muerto
Y no besándote

3

MEDIODÍA. Adónde estará. Es mi pregunta, mi vacío.

Entonces decido escribirle. Lanzaré al mar una botella. Que mis palabras vayan en su busca.

Mediodía. El sol cae como una cuchillada. Las aguas del estero van al mar. Suena Chick Corea.

El mediodía me trae su recuerdo. Cuando ella ríe su maldad sale a flote. Su maldad es una ola que inunda. Ahoga. Derriba castillos de arena. Eso me gusta de ella. Me atrae su maldad. Si una mujer es el peligro, pongo mi mano en su fuego.

4

A final de la tarde
Cuando la luz se vuelve lila
Los gatos –alterados por la luna– se aman

Escribo sobre la piel de tu ausencia
Sobre tu olor que quedará grabado en la almohada
Cuando no apoyes tus sueños en ella

A final de la tarde
No quiero declinar como la luz
Deseo ser salvaje como los gatos
No poetizar tu ausencia
Más bien ahogarme en tu fragancia

5

La primera noche vestía de negro
Y protegía el abandono de su mirada
Tras el cristal de unos lentes
¿Qué hay detrás?, me dije

Otra noche ebria llegó
Su cuello olía a yerba
La abracé
Y aún estoy atrapado

Otras noches vendrán
Y seguiré preguntándome
¿Qué hay detrás? ©

Luis Carlos Mussó*

URBANITAS

Como una delgada sombra portuguesa, la tuya habla con el tono de muchísimas voces y se ancla violentamente a la permanencia. Igual que la brisa lisiada entre los pinos, renquea zigzagueando cada vez que se topa con los postes de alumbrado. Movediza como una zarza de cien manos, hace crujir las vigas de mi casa como un poema que pesa más que sus propias palabras. Durante la procesión, nuestros brazos se trenzan como cáñamo seco en forma de abanico y de las nubes de brea se desprende un chaparrón de arroz nupcial. Grande cosa la del viento, estricto con el bosque: viento que experimenta como un anciano Pasteur en su laboratorio de planchas de zinc, ante la impotencia del caramelero de la esquina y tu sombra que, cruzada de piernas, espera dentro de mí en su telaraña de hilos pródigos y audaces, bañados con la pátina de mi sangre viva, pero seca. Tu sombra sostiene la dictadura de la pequeña muerte; se aplana en la avenida, se curva al pasar por las cúpulas, se comba con el peso de los automóviles, huye de las gárgolas en la catedral barroca. Y habla con el tono de muchísimas voces, como si adelgazara de repente y se instalara en una taberna cualquiera de Lisboa.

EXTRAMUROS

Poeta, lo que te preocupa
nada tiene que ver con la luna

Antonin Artaud

Artaud en su limbo de arenas. Y lejos para siempre de ese otro limbo de hierro y de vidrios, y de vestidos de lentejuelas y el tictac

---

* Guayaquil, 1970.

de cien mil relojes fuera de sincronización y de compás alguno. A expensas de las terapias del doctor Toulouse; del fracaso del montaje de esa luna que se esconde tras el cortinaje. A expensas del alcohol, las fronteras se cruzan entre ráfagas de una noche subvertida. A expensas del viento la casa de su cabeza, toda desordenada.

DE LA VICTORIA

Flérida, para mí, dulce y hermosa
más que la fruta del cercado ajeno...

Garcilaso, *Égloga III*

Alguien dice *isla* y las palabras hacen tierra seca en medio del océano. Alguien dice *isla:* las briznas que vuelan sobre este paréntesis sombrean, crepusculares, y los tambores son un soplo de lujuria que expía las traiciones hechas a la Infancia. Alguien dice *silencio* y se contradice, pues el buen Viernes resulta el mejor conversador-escucha-sobreviviente. Y rompe el lenguaje a fuerza de palabras. Y dice *isla* y muchas palabras más.

Qué le debo –me pregunto– al mundo, sino este desbrozar tu nuca de su larga cabellera e hincar el diente a esa fruta ajena. Qué le debo, sino este tiempo viéndote desnuda como una negra caña de bambú. Deseando, prestos, los frutos oxidados que, sin embargo, sé que tardan en brotar.

TABLA RASA

paco tobar garcía, in memoriam

En la calle Circunvalación escuché por primera vez las voces que habitan en Pessoa. La pátina cubre esos muelles fatigados, como a mis ácidas, neutras fotografías. Y el tábano hincaba el anca de la bestia convirtiéndola en escriba. Condenándola a acodarse en mesones de tabernas y tabaquerías. Y a curar en viejos patios sus llagas con la herrumbre de garfios tribales.

En la calle Circunvalación, la parte despierta de mi nombre leyó los nombres inevitables. Y leyendas flanqueaban, intraducibles, los muros mohosos. Y de letras se llenaban los muelles, al tiempo que las garzas eran llovizna que se posaba sobre el estero y sus orillas. Allí, donde un coágulo de olvido apasiona la sombra. Justo allí, donde una palabra nula bastará para aniquilarme.

¿Cómo llegamos a estos acentos impregnados de promesa? Algo recuerdo: en esos muelles condenamos el júbilo enajenado. En la calle Circunvalación compartimos el Terror.

ASÍ DE POSIBLE

Que Celan hojee estas canciones. Que su metro les haya dado forma en medio de esta ciudad de nombres, o que en su música encuentre las ayudas para sus canciones, no es imposible. Si un sol definitivo nos alcanza en braceaje taraceado, es hora de aguaitar estelas marchitas en la palabra. Pues la luz se opone a los decires ciertos, igual que las mujeres a un año corrido sin presencia de la sangre.

Y puesto que no hay cosas imposibles, pueda que estés leyendo estos renglones. Que tú seas Celan. Que aquí se haya escrito un poema.

César Eduardo Carrión*

2009 ¿CAPTATIO BENEVONLENTIAE?

El poeta no pide benevolencia, sino atención

Federico García Lorca

Antes de cualquier invocación, en este mínimo pedazo de desierto,
encuentro todo el territorio necesario, para aprender a callar. Sin embargo,
caravanas febriles lo invaden, repentinos oasis lo inundan.

Pronuncio las palabras permitidas por los nuevos anfitriones.
Son las oraciones privativas del que toma por sorpresa todo yermo
y pretende sembrar y aguardar la cosecha
y conjura entre las rocas nuevas yerbas.

Es así que renuncio a la herencia de todas las dunas,
atrapado en estos nudos vegetales concebidos de la nada.
Es así que con la gracia de estos dioses lenguaraces
profiero los vocablos del que asalta los caminos,
grano de arena, por grano de arena, por grano de arena...

¡Que beban de las fuentes victoriosas los intrusos improbables del futuro!

1. Anti-exordio

Y llega la musa: El talar empapado en alcohol, furibunda,
porque nadie la ha llamado ni siquiera para darle esta noticia:

* Quito, 1976.

Somos vástagos de vates más promiscuos y hedonistas.
No regreses con tus cuentos, parusías, rosicleres, ¡ya rezamos!
y entregamos devoción en las veladas eleusinas, ¿lo recuerdas?
Conocemos desde entonces el abismo de la ciencia, tu ignorancia,
los principios de lo vano. No buscamos recompensa en la escritura.
Pronunciamos cada nombre como el último designio de los tiempos.
No anhelamos al final de cada noche llegue el día verdadero.

¿Qué han resuelto tus razones musicales, epigramas y sentencias?
¿Qué recuerda tu memoria solidaria como manos abortistas?
Apenas has probado la amargura de la piel de los ciruelos y nosotros
empachados con los jugos y la carne de esos frutos te decimos:
«Regrésate a beber en la cantina del Olimpo. No interesan
tus ganas de arder para siempre en las llamas azules.
¡Los arqueólogos descubren entre el Éufrates y el Tigris, cada año,
nuevas ruinas sumergidas del principio de los tiempos!»

2. Súplica del nómada

Tu meteoro dispersó desde su cráter una extraña nube negra.
Aprendí de la catástrofe que el tálamo retoña solamente con el fuego.
Entendí que la voz de la estrella
no articula, balbucea,
porque he sido la bestia primera en cortarse la cola, en bajarse del árbol
y deambular sobre estas dos extremidades por los feudos del vacío.

Aunque digan que fui como aceite nocturno que hierve en secreto
el postrero animal que se había bordado en la piel el hogar,
aunque digan en mi nombre desde ahora que el lenguaje del camino es la blasfemia,
yo te invoco, Babel, Babilonia, Bizancio, Babieca.
¡Ayúdame a callar mientras camino
y procúrame el exilio de tu reino!

3. Descripción del desembarco

Nuestros padres decretaron que sería el nacimiento de la voz un sobresalto
parecido a la llegada de los barcos de Cortés al mar Caribe,
no al primer decapitado en la comuna de París o a la desdicha
de un Estado independiente consagrándose a la Santa Trinidad.
Nunca vieron los indicios de los ácidos sulfúricos que caen sobre este mármol.
No percibieron algo más que convidados a la cena preparada por el Dante:
Niños que morían ya de viejos, de sabios, de santos
y ancianos viviendo las múltiples vidas
de los héroes y sus caballos.
Debido a sus palabras, otro lote de mutismo fue cedido a los gentiles,
colonos venéreos que sellan con besos los pactos.
Es verdad que nuestros barcos recalaron en remotas ensenadas,
pero es cierto también que los adelantados y conquistadores
han llegado desde siempre bautizados con ceniza de los puertos que saquean.

4. Nostalgia del hierofante

En la noche me queda tan solo cumplir reverencias.
Su manto me obliga a inclinar la cabeza en el agua:
Pedernales en la carne del sigilo. Se atropellan sin sentido en la garganta,
como nómadas suicidas en el margen del abismo, estibadores,
marineros, capitanes...

El sonido lejano de orgías en torno de hogueras sagradas
me recuerda la embriaguez del *kykeon,* la dignidad
de aquellos cuerpos asequibles a cualquier humillación.
Atrás se quedó la aridez de aquel reino perfecto,
beodo, ingenuo:
Han castrado a los corsarios. Nuestras madres
ya no invocan ni a la virgen cazadora.

Este atracadero es el
glaciar de otro deshielo:
En la punta del témpano arde el
carromato en que abandono el campamento.

5. Queja de invierno

A quemar sobre las rocas los harapos de la infancia invita el frío.
Y ya que había guardado en los bolsillos un puñado de la sal de aquel desierto,
con ella me baño y celebro el asombro de ser como el pez cuando sale del agua:
¡Sacúdete, constríñete, alimaña,
que tu cárcel pedagógica se quema!,
porque así gesticularon los profetas:
Epilépticos, escatológicos;
porque el color de nuestra sombra decidieron cuando hablaron de la luz
sin saber apenas nada de cromática, de óptica, de estética;
porque así hemos observado por su culpa las galaxias:
Mitómanos, megalómanos.
Y en gran medida por su culpa seguiremos esperando
el día en que regresen de los mares esos dioses primitivos:
Neptunos, viracochas, mercaderes,
pontífices, poetas y quimeras. ©


BIOLOGÍA
AGITADA

Jorge Enrique Adoum, hijo del siglo

Teresa Rosenvinge

A Jorge Enrique Adoum, cuando tenía dieciocho años, Pablo Neruda le propuso que fuese su secretario. Lo fue durante dos años, de los dieciocho a los veinte, y de ese modo realizó lo que para cualquier escritor sería un sueño: ser el ayudante de uno de los mejores poetas del siglo XX. Pero es que el precoz Adoum, aun siendo tan joven, ya había hecho las labores de secretario con anterioridad, puesto que había ayudado a su padre, Jorge Elías Francisco Adoum –el Mago Jefa, un conocido médico naturista de origen libanés, que llegó a ser maestro masón y gran maestro Rosacruz, y que se vio obligado a abandonar su país por sus ideas nacionalistas cuando éste fue ocupado por los turcos– escribiendo a máquina su extensa obra, más de cuarenta libros sobre ciencias ocultas y masonería, aparte de algunas traducciones del árabe, entre ellas los poemas de Khalil Gibrán. En su libro *Notas del hijo pródigo*, de 1953, hay un poema que se titula «resumen de la infancia», en el que escribe: «Ante todo, es preciso ordenar la infancia / como un país disperso, hallar las fechas / de su límite, la dulce iniciación / en la desobediencia, la cerradura / que por necesidad puse a mi alcoba (...)» Pero en otro de *Prepoemas en postespañol*, de 1979, más bien parece inclinarse a pensar que todo, su padre, Neruda y el resto de las cosas, estaba escrito, y que la única manera de abrirse paso en la vida y en la literatura es a contracorriente del destino, remontándolo como los salmones remontan las corrientes adversas: «Dada una intensidad de destino contenida en una vida / su longitud es inversamente proporcional al destino».

El joven Adoum, hijo de familia numerosa, nació el año 1926 y pronto empezó a destacar en la escuela por sus trabajos literarios, y pronto también empezó a mostrarse interesado por las ideas marxistas y el psicoanálisis. La dura disciplina impuesta por su

progenitor, entre otras cosas la prohibición de hablar en la mesa a la hora de las comidas, que parece que fue el detonante final, hace que se marche a Chile, para continuar con sus estudios de Derecho y Filosofía, con sólo una maleta llena de libros de poesía. En este país es donde conoce a Pablo Neruda y donde el autor de *Residencia en la tierra* le propone trabajar con él. Corría el año 1944, un año marcado por la guerra en Europa, la posguerra en España y la inminencia de varias dictaduras feroces en Latinoamérica. «En 1947 Gabriel González Videla puso fuera de la ley a los partidos de izquierda con cuyo apoyo fue elegido presidente y persiguió a Neruda, entonces senador de la república, que le había acompañado por todo el país durante la campaña electoral. Aprovechando esa coyuntura interna, el embajador Carlos Guevara Moreno pidió a las autoridades chilenas que expulsaran del país a algunos estudiantes ecuatorianos, vengándose así cobardemente de discrepancias políticas tenidas antes en Ecuador. Estuve tres meses escondido, durante los cuales Neruda me consiguió un pasaporte y dinero para el viaje». Así lo contó el escritor ecuatoriano en una entrevista. Bien joven, apenas estrenados los veinte años, Adoum ya sufrió la persecución por sus ideas.

Poco después de este episodio, Jorge Enrique Adoum publicó su primer libro de poemas, *Ecuador amargo* (1949), que es un apasionado y reflexivo libro sobre su país y sus convicciones personales, muy influido, como es lógico, por el estilo de su maestro, y especialmente por una de las obras maestras de Neruda, *Residencia en la tierra*. «Cuando de ti me desentierra el día / con sus ásperos oficios y me repone a los sucesos, / como si al final de una navegación nocturna / en la que hemos llorado y conversado, llorado y permanecido, debiera regresar a recoger mis pasos, / caminando a morir (...) / sólo entonces, fríamente separado de tu piel, / gravemente solitario, entro a mi vacío traje, / que se sintió a tu lado cada víspera, / pregunto por ti, por mí, por qué sucede, / por qué así (...)».

A esta primera entrega le sucedieron dos poemarios nuevos que inauguraron sus célebres «Cuadernos de la tierra» por los que obtuvo el Premio Nacional de poesía, en los que retrocedió a los tiempos previos al «Descubrimiento» y fue encontrando una voz propia y contundente que prosiguió en libros como *Carta para*

Alejandra (1952) y *Relato del extranjero* (1953). El tercer cuaderno se tituló *Dios trajo la sombra*, lo publicó en 1957, donde vuelve a tocar un tema, que convertirá en recurrente, sobre la conquista española. A este cuaderno le sucedió *El Dorado y las ocupaciones nocturnas* (1961). Muestras de todos ellos las podemos encontrar en dos publicaciones que aparecieron en España, la primera titulada *No son todos los que están (Poemas, 1949-1979)*, editada por Seix Barral en 1979; y la segunda, bajo el epígrafe *Antología poética*, dada a la luz en 1998 por el sello Visor.

Pero la vida tenía previstos para el escritor ecuatoriano otros muchos oficios y cambios. Ese año había sido nombrado director del Departamento de Cultura del Ministerio de Educación y luego fue invitado por la UNESCO a dar una serie de conferencias por todo el mundo. Durante este viaje se entera del golpe de Estado ocurrido en su país y que su vida correría peligro si volviera, entonces se exilia a Europa, a París donde, entre otras cosas escribe el libro *Yo me fui con tu nombre por la tierra* (1964).

Jorge Enrique Adoum no volvió a su patria hasta 1987. Aparte de residir en París, estuvo dos años en China. La vuelta a Ecuador abre una nueva etapa en la vida del escritor. Pronto, decide abandonarlo de nuevo y elige Ginebra como ciudad de residencia para trabajar en la UNESCO. Respecto a lo literario, descubre nuevas vías de expresión escribiendo obras como *El sol bajo las patas de los caballos* (1969), drama en el que vuelve a referirse a la conquista española, esta vez como símbolo de todas las conquistas; textos de denuncia de las dictaduras como *Informe personal sobre la situación* (1973); o novelas como *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), cuyo argumento trata sobre un escritor comprometido ideológicamente con el marxismo que se enamora apasionadamente. El libro fue un gran éxito, obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en México y fue llevado al cine, en 1996, por el realizador ecuatoriano Camilo Luzuriaga.

La vida profesional de Jorge Enrique Adoum fue tan versátil como su obra. Trabajó en la docencia, fue corrector de estilo, lector en la universidad parisina, diplomático, colaboró con la Casa de las Américas, viajó a lo largo y ancho del mundo con la responsabilidad de diferentes empresas y paradas significativas en Japón, la India e Israel. En este sentido, se le podría denominar como a

tantos otros tan implicados como él, tan equivocados o tan acertados, un hijo del siglo. Con respecto a España, su relación con editores y colegas fue estrecha, y en su poesía hay huellas escritas como las del Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York*, pero también de Antonio Machado: a ambos les dedicó sendos poemas: «cómo no íbamos a amarlo garcía lorca cuando (...) / usted no era un poeta sino la poesía toda que no alcanzábamos (...) / cómo no amarlo si usted era entonces el único que parecía tener ¿escondida? La llave de esa puerta difícil entre el canto propio y el canto popular y nunca la encontramos?», le dice al primero; y al segundo: «¿qúe don antonio? / ¿lo que con sus ojos de provinciano universal había visto y siguió viendo / hasta que tierra le dieron en una tarde horrible de febrero y vemos hasta ahora? / ¿su espanto ante el ojo otra vez de caín sobre el planeta / cae su párpado cada cien años pero vuelve a abrirse / nos ve nos sigue nos acosa / y porque como usted lo dijo / El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas, / es ojo porque te ve / nos busca su pupila sorda triste turbia parda / salta de atila a 1933 sin haber dormido (...)». Adoum buscó maestros que creyeran en la política, porque conocían que el destino no existe pero sus envenenadores sí, y que avisaran con sus versos de que el enemigo nunca descansa, siempre acecha. Por eso la Historia se repite en forma de tragedia, que es lo que viene a decir ese «Monodiálogo con Machado», del que acabamos de citar algunos versos.

Adoum murió el 3 de julio de este 2009 en Quito, a los 83 años, y está enterrado, junto a la tumba del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, en el llamado Árbol de la Vida, en la Capilla del Hombre. La obra de este escritor a quien Neruda llegó a definir como el mejor poeta de América, proyectará sin duda una sombra nutritiva que cobijará a los buenos poetas de Ecuador.


H
Entrevista


LARGO 04
VERBORREA

Eduardo Galeano: contemporáneo de todos los tiempos

Daniel Viglione

EDUARDO GALEANO (URUGUAY, 1940) HA SIDO RECIENTEMENTE GALARDONADO CON LA MEDALLA DE ORO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID.

Eduardo Galeano no necesita presentación. Sentado en su mesa de siempre del Café Brasilero y mostrando una sonrisa en la que deja ver que el goce de la vida está en seguir creyendo que la belleza de la utopía es una belleza irremplazable, este hombre de 69 años de edad y de unos ojos tan intensamente celestes que uno parece caerse al vacío dentro de ellos, conversó durante varias horas con *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Entre uno y otro café, el autor de *Las venas abiertas de América Latina* fue poniéndole nombres propios a esos rostros que lo desvelan desde siempre, como son los rostros de los excluidos, los pobres, las mujeres sometidas por el machismo, los negros y, por sobre todo, los rostros de los muchos personajes que la historia oficial ha olvidado sistemáticamente pero que para él son, desde la invisibilidad, los verdaderos e imprescindibles protagonistas de la historia.

Con la llegada a la mesa de su amigo el cantautor Daniel Viglietti y conversando con el mozo, el lustrabotas y alguno que otro que se acerca sólo para saludarlo, Eduardo Galeano habló también de sus ausentes, de sus entrañables amigos y maestros tanto de la literatura como del periodismo, como Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Juan Rulfo y Julio Cortázar, hombres con quienes aprendió a encontrar su propio estilo de escritura: una escritura inclasificablemente coherente, en la que los géneros

siempre se han confundido, borrando las fronteras invisibles de la crónica, el ensayo, la poesía y el cuento.

Con más humor que nostalgia, el creador de *Guatemala, país ocupado*, *Siete imágenes de Bolivia*, *Crónicas latinoamericanas*, *Ventana sobre Sandino*, *La encrucijada de la biodiversidad colombiana* y *América Latina para entenderte mejor*, entre otros títulos, recordó sus viajes de la juventud a China y Cuba –donde respectivamente conoció al emperador que inspiró a Bernardo Bertolucci para hacer un filme y donde se entrevistó con Ernesto Che Guevara, quien puso en sus manos el texto *El socialismo y el hombre en Cuba*– y repasó cómo fue su última estadía en Estados Unidos, donde fue a presentar su nuevo libro: *Espejos. Una historia casi universal*, un trabajo en el que él se escapa nuevamente de las convenciones literarias y compone un caleidoscopio histórico que va desde Adán y Eva al golpe de Estado de Francisco Franco, pasando por historias sobre Juana de Arco o sobre la desaparición de las fundadoras de las Madres de Plaza de Mayo o bien, sobre la sublevación que tuvo lugar en Bolivia cuando una empresa multinacional estadounidense quiso privatizar hasta el agua de la lluvia, historias cuyos títulos, *Prohibido ser curioso*, *El Diablo es rojo*, *La santa guerrera*, *Un beso abrió las puertas del infierno* y *Peligro en el cielo*, dicen más que cualquier palabra que uno pueda agregar para intentar explicarlas.

Refugiado en el íntimo y cálido universo del Café Brasilero –un boliche que desde 1877 tiene en sus mesas el poético murmullo revolucionario de los hombres que creen en quimeras–, y escapándose una y otra vez de la virgen esquiva y compañera, como llamaba a la muerte Antonio Machado, Eduardo Galeano se muestra tal como es y seguirá siendo: un hombre que no necesita presentación, porque él mismo se ha pasado la vida escribiendo historias contra la amnesia universal.

–Si bien en España tus libros circulan a través de Siglo XXI Editores y lo que quiero preguntarte puede resultar algo ajeno a

---

«*Espejos* compone un caleidoscopio histórico que va desde Adán y Eva al golpe de Estado de Francisco Franco»

los lectores de aquel país, me parece bueno, de todos modos, reseñar una cosa que me resulta curiosa en la edición que existe aquí en Uruguay de tu último libro, Espejos. *Una historia casi universal, y que es que dentro del catálogo de Ediciones del Chanchito, donde se publican tus obras, este tomo lleve como identificación, en el lomo del mismo, la letra ñ, que es la letra que nos distingue a los hispanoamericanos del resto...*

–Es verdad, sí... tenés razón, hasta ahora no me había detenido a pensar en eso, que por cierto es algo curioso. Lo que ocurrió en realidad es que la casualidad quiso que fuera así, porque como tú bien decís, estas ediciones hechas para Uruguay están identificadas, cada título, con una letra del abecedario, como fue la b con *Vagamundo y otros relatos* o la l con *El fútbol a sol y sombra.* Al último libro le tocó justo la ñ, la letra maldita, la letra que en las demás lenguas no existe...

–Como si el mundo, que es lo que abarca este último libro, fuera contable o narrable nada más que desde el español...

–Claro, porque la lengua en la que uno escribe, que no es un accidente como tampoco lo es la lengua que uno habla, de algún modo te dice. Uno, no sólo como escritor sino como hombre, dice con ella y en ella, pero es la lengua la que «te dice».

–Y esto imagino que es así porque en la lengua que uno habla y escribe hay como una suerte de memoria acumulada, ¿no?

–Sí, y justamente este libro, *Espejos*, es una tentativa de recuperación de esa memoria a veces acumulada pero casi siempre perdida. En cierto modo puede no ser del todo casual el hecho de que lleve la letra ñ, que parece un signo de su diferenciación, porque sin duda es un libro distinto de los demás que escribí, que abarca muchísimo más de lo que uno puede imaginarse...

–Sí, porque Espejos *es un libro en el que no sólo intentaste romper las fronteras entre los países en lo que se refiere a su ubicación en el mapa sino también en el tiempo...*

«Uno, no sólo como escritor sino como hombre, dice con ella y en ella, pero es la lengua la que "te dice"»

–Como experiencia, como tentativa o como aventura, *Espejos* es el libro más loco y ambicioso de todos, porque no traté de abarcar sólo la historia de América, como ya lo había hecho en la trilogía *Memoria del fuego*, con *Los nacimientos*, *Las caras y las máscaras* y *El siglo del viento*, sino que hago referencia al mundo entero, y en un solo tomo. *Espejos* fue un proyecto loquísimo, fue un delirio, pero escribirlo fue una aventura apasionante, porque entre una y otra página uno puede ir saltando de algo que ocurrió hace dos o tres años a algo que ocurrió en la prehistoria. En uno de los textos que pasé para «El oficio de escribir», que por lo que tú me dijiste sale en el mismo número en el que se va a publicar esta charla que estamos teniendo, cuento que escribí *Espejos* a partir de un sueño como nunca tuve, un sueño en el que yo subía a un taxi y pedía que me llevaran a la revolución francesa, a Olympia de Gouges, o a Congonhas do Campo, donde estaba el Aleijadinho esculpiendo sus profetas...

–Pero ese vaivén puede terminar convirtiéndose en algo incomprensible para el lector...

–Es cierto, pero eso no sucede. ¿Sabés por qué? Porque por debajo de esta multitud de historias corre un río subterráneo, invisible, secreto, que es el que le da continuidad y coherencia a todo lo que se va contando. Pero es verdad, es una estructura muy rara, muy poco frecuente, como también es muy poco frecuente en el mundo la letra ñ, ¿no?

–¿Y cuál vendría a ser ese hilo de Ariadna que le da coherencia a la obra, cuál es la historia invisible que une estos 600 relatos?

–Es un río, como tantos ríos que existen por debajo de la tierra, que no son visibles pero que existen, que aparecen, desaparecen y reaparecen una y otra vez. *Espejos* está armado a partir de ese río invisible que corre por debajo de todas estas historias aparentemente desconectadas entre sí, porque es cierto que a primera vista puede parecer un *samba do crioulo doido*, como dicen en

---

«Como experiencia, como tentativa o como aventura, *Espejos* es el libro más loco y ambicioso de los que he escrito»

Brasil, un samba de negro loco, pero tiene esa coherencia que le da el río, que para mí no deja de ser algo misterioso, porque su caudal fue creciendo sin que yo me lo propusiera, porque los libros me escriben. Antes hablábamos de que la lengua «te dice», y eso es verdad, como también es verdad que los libros «me escriben». En cierto modo yo los voy haciendo y ellos me van haciendo a mí, y a medida que crecen, a su modo y manera, voy creciendo yo. Pero son los libros los que «me escriben», siguiendo el rumbo que ellos eligen seguir, que en este caso fue ese río que fue atando historias aparentemente condenadas a la desconexión...

–¿Pero cuando esto sucede, cuando pasa esto de que los libros te escriben, no te peleás con ellos o con lo que ellos quieren hacerte decir o por el contrario, con lo que no te dejan decir?

–Sí, me peleo, y mucho. También me peleo con las historias que quieren quedarse y no pueden. Es decir, para mí las historias están tan vivas, las siento tan vivas dentro de mí, que me da pena tener que sacrificarlas o dejarlas afuera. Tú recién mencionaste que *Espejos* tiene 600 relatos, ¿pero sabés cuántos escribí, en total, para este trabajo, un trabajo que fue queriendo convertirse en este libro? Un total de 900 historias. Es decir, quedaron 300 historias afuera, y todas y cada una vino a tocarme el hombro, a pedirme que por favor las dejara, que querían quedarse. Las 300 historias que quedaron fuera no paraban de preguntarme «¿qué tengo de malo, soy fea, no te gusto?»... Y yo les decía que no, que la culpa era del río, porque era él el que sabía cuáles podían quedarse y cuáles no. Y mirá que entre esas 300 historias hay algunas muy buenas, que me gustan, que me encantan, pero que no tienen lugar en la melodía del conjunto, en ese flujo secreto y misterioso que hace que esto se constituya, de algún modo, en una sinfonía del mundo y del tiempo. Pero bueno, el oficio del escritor es un poco así, uno va generando una relación entre lo que uno es y lo que uno hace, entre la escritura o lo escrito y la página, entre la palabra y la página, que luego va desarrollándose en otras páginas, que

---

«Para mí las historias están tan vivas, las siento tan vivas dentro de mí, que me da pena tener que sacrificarlas o dejarlas fuera»

a su vez se van incorporando a otras, armando algo que después es un libro...

–¿Y cuándo empezás a darte cuenta de que esas historias piden ser un libro?

–Eso depende de cada libro. En este caso, fueron muchos años de escribir una cosa u otra sin saber muy bien hacia dónde iba. Al principio fui buscándole la otra cara de la moneda a muchos episodios o mitos famosos o al menos reconocidos o fáciles de reconocer. Después, como estuve gravemente enfermo de cáncer, pasé un tiempo muy largo sin hacer otra cosa que escribir, no hice viajes ni nada por el estilo. Fue casi como un año, escribiendo y escribiendo una y otra historia, pero no ya como había sido al principio, sino de otra forma: hurgando en la historia secreta de algunas cosas que ocurrieron y que no son conocidas, tratando de ver lo invisible que hay en ellas, de contar lo que no había sido contado o lo que había sido mentido, siempre desde el punto de vista de los que no salieron en la foto, desde el rostro de muchas mujeres, de muchos negros, de los indios, los chinos, los árabes, y de los habitantes del sur de este mundo que parece estar siempre patas para arriba.

–Y en varias de las historias mostrás el rostro de todas estas personas como si fuera el rostro del diablo...

–Sí, porque han sido y son demonizados. Hay como una demonización de todo lo que a los amos del mundo no les conviene que se recuerde, porque si se recuerda todo cambiaría, el mundo no sería el que es. Es decir, ¿por qué me interesan los desposeídos o los fracasados? Sencillamente porque sí, porque con los años he confirmado que la filosofía del éxito obligatorio que te imponen los amos del mundo es una gran mentira.

–A propósito de estos temas que fuiste incluyendo en el libro, una de las inquietudes que siempre tuve contigo es saber cuáles son

---

«Con los años he confirmado que la filosofía del éxito obligatorio que te imponen los amos del mundo es una gran mentira»

tus fuentes. Es decir, por un lado te imagino como un ratón de biblioteca, hurgando en archivos empolvados y en desuso, pero por otro lado, muchas de la información que va apareciendo en tus historias sé que no provienen de esas búsquedas. La imagen que tengo es como la de un hombre que mira el mundo por el ojo de una cerradura, pero que en ese acto lleva a cabo un artilugio que le permite abrir todas las puertas que quiera, aunque tengan candados, como si tuviera una manojo de llaves invisibles...

–En realidad, llego a las historias o las historias llegan a mí por versiones o por referencias escuchadas al pasar. Yo soy hijo de los cafés de Montevideo, y por eso me gusta tanto este café en el que ahora estamos sentados charlando, que es el más viejo de todos. Yo me formé en los cafés de Montevideo, todo lo que sé lo aprendí en estos lugares que ya no están, escuchando a narradores anónimos que, sin darse cuenta, me enseñaron a contar lo que ocurrió de tal manera que vuelva a ocurrir. Es decir, nunca tuve una educación formal, salvo los seis años de escuela primaria y uno de escuela secundaria. Nada más. Todo el resto lo aprendí en los cafés, escuchando. Soy un escuchador o un escuchante de historias de otros, las cuales voy recogiendo en libretitas enanitas. He llenado centenares de estas libretitas con cosas mínimas, con palabritas, con anécdotas, con ideas. Muchas de las cosas que he narrado parten de historias que escuché y otras de historias que leí, pero que estaban en letra chica, tan chica que no tenían, en los volúmenes en que las encontré, la menor importancia. Eran historias tan excluidas como los personajes excluidos que quise resucitar o reivindicar.

–Pero imagino que hay otras historias que ni siquiera deben estar en la letra chica de algún libro, como es el caso de Matilde Landa, que narrás en Espejos *y desde el que surge otra nueva historia, como narrás en* «El oficio de escribir» *de esta revista...*

–¿Tú lo decís por la historia que cuento de la sobrina de Matilde Landa, la correctora de la editorial? Sí, es un buen ejemplo

---

«Muchas de las cosas que he narrado parten de historias que escuché y otras de historias que leí, pero que estaban en letra chica»

de cómo surgen algunas historias. Pero la primera, la historia de Matilde, aunque su sobrina creyera que nunca había sido contada, en realidad sí estaba narrada en un libro que, justamente, contaba algunos avatares que habían sufrido determinadas mujeres en los tiempos del franquismo, pero eso sí, sin la menor importancia, como una referencia al pasar. Lo mismo sucedió con algunas de las historias de fútbol que conté, como la de Bebel García, que fue uno de los primeros fusilados del franquismo. Bebel era jugador de fútbol en el Dépor, o como nosotros le diríamos, el Deportivo A Coruña. En 1936 él no solo jugaba en la orilla izquierda de la cancha sino que también pensaba con la izquierda, ya que era un militante de las juventudes socialistas. Cuando lo fusilaron tendría apenas 21 o 22 años de edad. Me enteré de esta historia también por la letra chica de un libro que lo comentaba al pasar, pero me pareció muy interesante porque este personaje, este Bebel García, antes de que lo mataran pidió permiso para mear, abriéndose la bragueta para hacerlo en lo que imagino un gesto de gran serenidad y dignidad. ¡Qué querés que te diga! Me pareció una historia digna de contar y entonces averigüe en Internet más datos, porque con lo que tenía en el libro no me alcanzaba... ya te digo, era la letra chica. Como Internet hoy es una herramienta que también te sirve para indagar algunas cosas y otras no, porque no deja de ser un terreno alfombrado de cáscaras de banana, con mucha información falsa que se mete de contrabando, en este caso me sirvió para tener acceso a los archivos del club, con el año, el mes y esas cosas. En realidad, si volvemos a la pregunta inicial, las fuentes son muchas. Otro ejemplo claro también está en uno de los inéditos que ahora se publican en «El oficio de escribir», en el que hablo de Víctor Quintana, que fue diputado federal en México y que según él, el libro *El fútbol a sol y sombra* le salvó la vida. Basta leer el cuento para entender de qué estamos hablando, pero lo que yo quería decirte es que ese relato lo escribí después de leer, en un periódico de México hace un par de meses o un poco más, las cartas a lo lectores. Es decir, abrí la páginas y me encontré con

---

«Una de las historias de fútbol que conté, fue la de Bebel García, uno de los primeros fusilados del franquismo»

una carta abierta a Eduardo Galeano, firmada por Víctor Quintana, en la que él contaba todo lo que le había sucedido cuando lo secuestraron unos asesinos profesionales con los que él, más muerto que vivo, terminó discutiendo acerca de fútbol. Muchas de esas historias que parecen asombrosas lo son porque son desconocidas, como por ejemplo la de Olympia de Gouges...

–Pero a ella creo que la desconocemos porque hemos idealizado mucho la revolución francesa, olvidándonos de sus protagonistas...

–Y olvidándonos que fue una masacre, porque terminó gobernando la guillotina, un instrumento creado por los hombres, quienes terminaron siendo un instrumento de su instrumento. La revolución francesa fue de pocos para pocos y fue de machos, porque cuando una hembra se metía le cortaban la cabeza, como le pasó a Olympia, quien fue una militante revolucionaria como pocas, porque cuando la revolución promulga los derechos del hombre y de los ciudadanos, ella iba y proponía en una asamblea una declaración de las mujeres y las ciudadanas, que no tenían derechos.

–¿Qué otra gran mujer recuerda que pasó desapercibida por las páginas de la historia?

–Concepción Arenal, que aquí en nuestro país, por suerte, una calle tiene su nombre. Concepción fue una española espléndida, una gallega fabulosa, que entre 1840 y 1850 estudió Derecho y se recibió vestida de hombre, con un corsé que le apretaba los pechos, inventora de una frase que he escuchado millones de veces y que hasta don Carlos Quijano repetía sin saber que era de ella. «Quien generaliza absuelve». Es fantástico, cuando decimos somos todos culpables, estamos diciendo nadie lo es.

–Siguiendo con esta idea de cómo surgen las historias, ¿hay algunas que estén vedadas para tu pluma o hay temas que preferís o directamente no querés contar?

«La revolución francesa fue de pocos para pocos y fue de machos. Cuando una mujer se metía le cortaban la cabeza»

–No, todo lo que me parezca digno de ser contado y digno de ser contagiado, lo cuento. Sinceramente no siento que haya ningún tipo de censura dentro de mí, al revés, te diría que me ocupo de revelar lo censurado, lo escondido. Por ejemplo, ahora vengo de una gira que hice por Estados Unidos durante casi un mes, recorriendo nueve ciudades. Allí, en las presentaciones, en lugar de contar historias de países o comarcas lejanas, porque en *Espejos* hay muchas historias de África, China e India, lo que hice fue hablarles de ellos. Es decir, pensé que si les hablaba mucho de África, China e India corría el peligro de que el público gringo sintiera eso como algo exótico. Lo mismo pensé de si les contaba muchas historias latinoamericanas, que también este libro tiene y muchas, porque es la tierra que más conozco y amo. Lo que hice entonces fue contarles historias de Estados Unidos, y lo hice en las nueve ciudades con mucho éxito...

–¿Qué tipo de historias?

–La cosa era así: empezaba diciéndoles que quería dedicar la lectura de esa noche a un compatriota de ellos, y que quería saber si alguna vez habían escuchado hablar de él, de un hombre que se llamaba Carter, que fue uno de los padres fundadores de ese país, un *founding father*. Robert Carter, *the first emancipator*. Les decía: ¿Ustedes oyeron hablar de él? ¿Les enseñaron en la escuela quién era Robert Carter, aparte de hablar de Thomas Jefferson, George Washington y Benjamin Franklin? Entonces esperaba un rato, en silencio, miraba a las personas que había en la sala y nadie levantaba la mano... nada. Entonces les decía: ¿Se dan cuenta que la amnesia es un problema universal? Robert Carter fue el más valioso de todos los *founding father* de este país, porque fue el único que liberó a sus esclavos. Carter era el más rico de todos los plantadores de Virginia que se alzaron contra Inglaterra, y tenía cerca de 560 negros en propiedad, los cuales liberó de a poco, para no dejarlos a la intemperie a todos juntos, con hambre y sin trabajo. Este acto, este hecho fue lo que lo condenó a la

---

«No siento que haya ningún tipo de censura dentro de mí, al revés, te diría que me ocupo de revelar lo censurado, lo escondido»

soledad y el olvido, siendo aislado por su familia, sus vecinos, sus compañeros de lucha y por todos. Carter fue un hombre que quedó solo, un hombre que con sus actos planteaba un problema de seguridad nacional, porque los negros sueltos eran un peligro. Carter murió solo y la historia no lo menciona. Otra historia que les contaba era la de Griffith y Wilson. Les preguntaba: ¿Quién de ustedes ha visto la película *The Birth of a Nation*, una película magistral del cine de mudo, realizada por David Griffith, quien cuenta el nacimiento de esta nación? Algunos pocos levantaban la mano, pero sólo porque habían escuchado hablar algo de la película o porque les sonaba el apellido Wilson. Entonces les decía: ¿Saben qué contaba esa película? Y volvía a esperar un rato hasta que les decía: es un himno al Ku Klux Klan... Al mismo tiempo o mejor dicho en la misma época en que colgaban a los negros de los árboles por el delito de haber mirado a una mujer blanca, Griffith filma *The Birth of a Nation*, una película que, desde el punto de vista técnico es una obra maestra, pero desde cualquier otro punto de vista es un horror, porque no es más que un homenaje al Ku Klux Klan. Entonces volvía a preguntarles: ¿Saben quién escribió los textos de los subtítulos de esa película?... porque era muda pero tenía subtítulos... El mismísimo presidente de los Estados Unidos, el señor Woodrow Wilson, un campeón de la libertad, un tipo al que se venera como un Dios, cuando él mismo decía que Dios había enviado al Ku Klux Klan para salvar a la civilización occidental y cristiana, haciendo un himno de alabanza a los asesinos...

–Pero en Espejos, *además de rescatar estas historias, también vas como hurgando en tu memoria y sacás a la luz varios relatos que te tienen a ti como protagonista... no sé... la primera que ahora recuerdo es la de Puyi...*

–Puyi, el emperador... sí, claro, eso fue cuando estuve en China.

–Cuando tú tenías apenas un poco más de 20 años...

«Cuento historias, como la Woodrow Wilson, que hizo la alabanza de los grupos asesinos del Ku Klux Klan»

–Seguro, era la época en que estaba en *Marcha*. A China me mandó don Carlos Quijano. Es cierto, tendría 22 o 23 años de edad, y la verdad es que en aquel entonces yo habré ido una sola vez a Buenos Aires y nada más. En China estuve casi tres meses, después fui a Unión Soviética como un mes y medio... me pasaron muchas cosas.

–Elegí alguna para contar ahora...

–Bueno, en China tuve la enorme suerte de poder asistir a un inmenso desfile de celebración de la revolución de Octubre, en el que los invitados extranjeros estábamos sentados muy cerca del palco de honor, donde precisamente estaba Mao Tse-tung. Una de las cosas más curiosas que me pasaron o que pude presenciar en ese desfile fue ver a Mao saludando a Mao. Es decir, él fue un tipo que me impresionó mucho, pero ver eso me pareció increíble. Mao saludando a su propia estatua, una estatua enorme que, a su vez, lo saludaba a él, porque los dos, el Mao de carne y hueso y el Mao de bronce o del material que fuera, tenían la misma posición de la mano izquierda, hacia arriba. Fue una situación rarísima, porque a la vez de estar mirando una situación un tanto graciosa era presenciar una escena reveladora de poder y de cómo ese poder se concreta. En ese viaje también tuve la suerte de poder hacerle una entrevista muy larga, para el semanario *Marcha*, al otro emperador, al hombre que, en ese momento, era el número dos en China: Puyi, el personaje de la famosa película de Bernardo Bertolucci, *El último emperador*, que fue la primera película que tuvo el permiso de las autoridades chinas para ser filmada en la Ciudad Prohibida. Con este Puyi tuve una anécdota muy graciosa, que fue que en determinado de la entrevista, el emperador, que siempre había sido un oportunista, porque había estado al servicio de los viejos mandarines, después de los ingleses, después de los japoneses, después de los nacionalistas chinos y después de los comunistas... imaginate, cuando yo entré a sala en la que nos reunimos el tipo ya era marxista leninista, porque se iba acomodando para un lado y otro.

«En China entrevisté al último Emperador, a Puyi, que había sido un gran oportunista y era entonces marxista leninista»

El punto es que en un momento, hacia el final de la entrevista, que hice con un intérprete que había sido intérprete de ruso hasta hacía muy poco, pero como los chinos y los rusos habían roto relaciones y andaban como perro y gato, de apuro reciclaron a muchos intérpretes, trasladándolos a idiomas que para ellos deben sonar a perro y gato, como el español. Así que fue un diálogo difícil. Pero la cosa es que en un momento le pregunto al emperador si él era miembro del Partido Comunista chino, obteniendo como respuesta un «no». Entonces le pregunto si le gustaría serlo, si él quiere ser miembro del partido y el intérprete tradujo, freudianamente, una respuesta increíble: «Dice que para él sería un grande horno»... no dijo «un gran honor», dijo «un grande horno», algo que es una maravilla, que es intraducible, que sólo los que hablamos español entendemos el chiste.

–También de esa época es tu viaje a Cuba y tu encuentro con Ernesto Che Guevara. ¿Qué recuerdos tenés de aquello?

–Sí, eso fue por 1964. ¿Qué recuerdo? Bueno, en principio, estuve con el Che junto a una delegación uruguaya pequeñísima, dado que éramos sólo tres personas. Me acuerdo que él en ese momento era ministro de Industria y nosotros pedimos para verlo y conversar de esos asuntos y otros. El Che en ese momento era ya un gran personaje, un líder de la revolución, y parecía difícil que fuera a recibir a una delegación tan pequeña como la nuestra, porque incluso, una delegación muy grande del Partido Comunista argentino, que se burlaba de nosotros porque queríamos ver al Che, parecía que tampoco iba a tener suerte. En fin, pedimos la entrevista de todos modos y nos dijeron que el Che sólo podía recibirnos unos 15 minutos o menos. Obviamente nosotros nos dijimos: vamos igual, porque podíamos hacerle aunque sea un par de preguntas interesantes, porque me acuerdo que en aquella época había una polémica muy interesante sobre el rumbo político económico de la revolución. Un debate que a mí me parecía apasionante pero en el que, con 15 minutos, no podía participar,

---

«En 1964 conocí al Che Guevara, que entonces era ministro de Industria y recibió a una minúscula delegación uruguaya»

porque no podía preguntar nada. Entonces urdí un plan. Me acuerdo que les dije a los otros dos compañeros uruguayos: yo no les voy a decir qué es, pero si ustedes me dan libertad para actuar, les aseguro que vamos a estar mucho más de 15 minutos con el Che. Como ellos eran tan chiquilines como yo, me dijeron «hacé lo que quieras». En esa época tenía también 23 o 24 años, fue cuando volví de China. A esa edad uno hace cosas que después se las pensaría mejor. La cosa es que cuando el Che abrió la puerta de su despacho para recibirnos, diciendo «los uruguayos», yo le metí el diario en la cara y le dije: ¡Traidor! La primera reacción de él fue sacarse el diario de la cara, retroceder, y cuando vio de qué se trataba, empezó a reírse sin parar durante media hora. Se trataba del diario *Granma*, que lo tenía a él en la primera página, jugando béisbol. Imaginate, el Che Guevara con un bate de béisbol al hombro. Cuando terminó de reírse me dijo: «Nunca en mi vida nadie me ha llamado traidor y quedó vivo». Entre esas palabras y las últimas, creo que pasaron tres o cuatro horas... no sé, fue infinito, hablamos y hablamos mucho. Además, él se reía de todo, disfrutaba como hacía tiempo parecía no disfrutar. Creo que para él fue como un espacio de reencuentro con algo muy suyo, con un sentido del humor muy rioplatense, que no es el mismo que el de Cuba. Recuerdo todo esto con cariño, recuerdo que nos entendimos muy bien, que respondía todo lo que se le preguntaba sin cuidarse para nada de nada. Incluso, el Che me entregó, para publicar en *Marcha*, un texto fundamental para entenderlo a él o a su pensamiento: *El socialismo y el hombre en Cuba*...

–¿Después de haber compartido tanta vida con figuras así, cómo te sentís hoy con sus ausencias?

–En realidad en el libro trato de reivindicar a los anónimos y no a las figuras conocidas. En *Espejos* hablo de ese soldado que fue a pelear a Troya, que era un humilde campesino, y que no tenía el menor interés en morir por los ojos de Helena. En cierto modo, tanto en *Espejos* como en la trilogía *Memoria del fuego*,

---

«Con el Che nos entendimos muy bien, respondía a todo lo que se le preguntaba sin cuidarse de nada para nada»

cuyos primeros dos tomos escribí mientras estaba exiliado en Barcelona, en las afueras de Barcelona, y el último aquí en Montevideo, lo que hice fue levantar la historia de los anónimos...

–Sí, pero mi pregunta se refiere a cómo te sentís tú con la muerte de muchos escritores que fueron tus amigos, como por ejemplo la reciente desaparición de Mario Benedetti.

–Bueno, a ellos también les he dedicado algunas páginas. Creo que ante la muerte de los amigos no hay nada mejor que el silencio. Pero está bien, creo que viene al caso poder recordarlos ahora, en esta charla. Tuve muchos amigos escritores que me formaron, como el mexicano Juan Rulfo... él sí que fue mi amigo, y fue un hombre que tuvo la dignidad del silencio, que fue capaz de callar, de no escribir más que lo tenía que escribir. Otro gran amigo y maestro fue Juan Carlos Onetti, que me enseñó tanto. De Mario Benedetti qué decir... él fue un hombre sumamente generoso, quizá el más generoso de todos los escritores que conocí, como otro gran amigo que también influyó mucho sobre mí, que fue Julio Cortázar. Ellos dos, Mario y Julio, eran los únicos tipos capaces de alegrarse por el éxito de los demás, porque este gremio, el de los escritores, es muy jodido, muy egoísta. Los escritores somos como pavos reales metidos todos en una misma jaula, en la que el éxito de los demás es como un agravio, como un ataque al hígado. En cambio ellos, Mario y Julio, disfrutaban cuando a los demás les iba bien. Con Onetti aprendí mucho. En primer lugar, aprendí aquel proverbio que él decía que era chino, pero que era cien por ciento Onetti... creo que una vez ya te lo conté, ¿verdad?

–Sí, pero no importa, volvé a contarlo.

–Onetti una vez me dijo que «las únicas palabras que merecen existir son las palabras que sean mejores que el silencio». Ese es el consejo más importante que él me dejó y que se ha convertido en mi perpetuo desafío. Lo curioso es que llegó en forma de proverbio chino... él decía que era un proverbio chino. Tuve la suerte de

---

«Los escritores somos pavos reales metidos todos en una misma jaula, en la que el éxito de los demás es visto como un agravio»

tenerlo cerca y de recibir frases muy estimulantes, como por ejemplo: Mirá, pibe, si Beethoven hubiera nacido en Tacuarembó, hubiera llegado a ser... ¡director de la banda del pueblo!

–¿Otros amigos?

–Otro fue el cubano Alejo Carpentier, quien cuando lo conocí escribía una prosa diametralmente opuesta a la que yo quería escribir, porque yo me sentía más cerca de la prosa de Rulfo, de esa cosa más áspera, corta... un estilo o un modo de decir y de callar insondable. Con Rulfo tuve una amistad dicha y callada, porque podíamos pasar horas caminando, sin decir nada. Pero Alejo fue un grande, y su prosa barroca, lo que él decía, no podía ser dicho de otro modo. Es decir, él expresaba barrocamente un universo barroco que no podía ser dicho de otra manera.

–Y Luis Cardoza y Aragón, el guatemalteco, de quien hablábamos antes de empezar con esta entrevista, repasando uno de sus libros más maravillosos, Guatemala, las líneas de su mano, *al que yo llegué gracias a tus textos, como también llegué a* El zorro de arriba y el zorro de abajo, *del peruano José María Arguedas...*

–Es verdad, Luisito fue otro gran amigo. Pero él es menos conocido o menos famoso que los otros. Luis Cardoza y Aragón es un escritor de un ámbito de lectores más reducido o más avezados. Fue un espléndido crítico de arte, conocedor, como pocos, del arte americano. Hay una anécdota entre él y Diego Rivera que retrata de manera increíble lo que era México en los años de la década de 1930, que era una maravilla por cierto, pero una maravilla turbulenta...

–México mágico, como le dicen...

–Sí, mágico, muy loco. En aquella época, el gran crítico de arte era Luisito, que si bien era guatemalteco vivía en México desde hacía años. El cuento es que en uno de sus trabajos sobre los muralistas mexicanos, un movimiento que estaba en pleno auge,

---

«Me sentí muy cerca de la prosa de Rulfo, de esa cosa áspera, corta, un estilo de decir y de callar insondable»

Cardoza y Aragón se le da por comparar la obra de David Alfaro Siqueiros, de Diego Rivera y de José Clemente Orozco, quien era su preferido. Luis siempre dijo que Orozco era el más profundo de los tres, que los otros dos eran más fáciles, que Orozco era el más hondo, el más místico y el más desgarrado. Al parecer, Luis había escrito que lo de Siqueiros y Rivera era fácil porque se trataba de una pintura de estereotipos, como que por ese lado era más fácil o sencillo conquistar público. ¿A qué no sabés cuál fue la reacción de Rivera? El tipo se fue de inmediato a la casa del ministro de Gobernación pidiendo o mejor dicho exigiendo que se echara a Luis del país por extranjero indeseable, porque ese hombre acababa de ofender a México. ¡Fijate qué locura! El ofendido era él, Diego Rivera, un tipo que estaba muy acostumbrado a orientar a la crítica con su revólver en la cintura. Por fortuna Luis se enteró de este pedido de Rivera y fue a hablar con algunos amigos, quienes evitaron que los deseo de Rivera se cumplieran.

–A propósito de Orozco, en el libro La expresión americana, *el cubano José Lezama Lima intenta hacer un esbozo de cómo fue surgiendo una literatura que él define como «americana» y menciona un cuadro de Orozco casi como para retratar esta figura. Lezama Lima habla de una pintura en la que un jesuita o un franciscano, en este momento no recuerdo bien, intenta levantar por los brazos a un indio, que viene a rendirle la cornucopia de los diezmos debidos... Esta imagen me sirve para preguntarte si tú también sentís que hay una expresión americana, si hay un sincretismo literario así como hay un sincretismo religioso...*

–Claro que lo hay, y por eso tiene tanta fuerza, por su diversidad. Ahora bien, cuando se habla del muralismo mexicano o de los tres grandes del muralismo mexicano se está hablando de tres pinturas u obras muy diversas. En este sentido estoy de acuerdo con Luisto, en decir que Orozco era el más hondo, el más místico, el que no tenía el menor interés de gustar, que pintaba para sí

«Diego Rivera era un tipo que estaba muy acostumbrado a orientar a la crítica con su revólver en la cintura»

mismo. José Clemente Orozco fue un tipo que no tuvo la obsesión de los otros dos...

–De conquistar mujeres...
–Sí, y de conquistar público, que es uno de sus equivalentes.

–Y en esta diversidad que existe en la literatura latinoamericana qué lugar sentís que te toca a ti... Es decir, si lo pensáramos en términos circenses, en lo que le da vida a un circo, ¿qué número sería el tuyo, el del equilibrista, el ilusionista, el domador de fieras?
–Yo quiero ser universal. Siempre quise ser universal y me siento completamente al margen de lo que los demás pueden esperar que haga, por eso nunca quise firmar contratos con editoriales poderosas. Siempre quise escribir libremente, entendiendo el oficio literario como un oficio de libertad, algo que me permite a mí sentirme plenamente libre de cualquier atadura con las exigencias del mercado. Si cediera a firmar esos contratos me convierto en lo que no quiero ser y en lo que critico en los demás. Afortunadamente hoy puedo darme el lujo de escribir lo que quiero y vivir de eso, pero hubo muchos años que no fue así, que no pude hacerlo, que me gané la vida de muchas maneras diferentes, como obrero de una fábrica, pintor de carteles, mensajero, mecanógrafo y cajero de un banco. Es decir, entiendo la literatura como un oficio de hombres libres y que uno hace en el ejercicio pleno de su derecho a decir lo que se le cante, y soy consciente de que he hecho una obra que, me parece, está bien, porque di lo mejor de mí, fui honesto en todo lo que escribí.

–La honestidad de un cuentacuentos...
–Sí, es lo que más me gusta contar. Los cuentos más prodigiosos y locos de todos son los que la realidad me cuenta, porque la realidad es una señora muy loca. Los cuentos que la realidad cuenta parecen muchas veces inventados por el más loco de los mortales, pero son episodios de la realidad, sólo se trata nada más de saber escuchar o saber hasta dónde llega su capacidad de locura. Siempre

---

«Entiendo la literatura como un oficio de hombres libres y que uno hace con el pleno derecho de decir lo que se le cante»

he dicho que la realidad humilla a la ficción, que la realidad es tan capaz de producir poesía que es imposible competir con ella. En *Espejos* parecen cuentos inverosímiles, pero han ocurrido de verdad, lo que ocurre es que, en gran medida, han sido ocultados por los amos del poder, a quienes no les interesa que se sepan.

–O porque las versiones oficiales del pasado esconden la realidad, como también la esconden los medios de comunicación, ¿no?

–Es así, los medios de comunicación esconden sistemáticamente lo que ocurre, porque no sólo te niegan el derecho de saber lo que pasó sino que también te niegan el derecho de saber lo que pasa. Pero esto es un problema universal. Si bien los espacios de independencia se han ido encogiendo muchísimo, hay algunas poquitas cosas que han mejorado y otras que han empeorado mucho, como la concentración de poder, que trabaja de manera muy inteligente para convencernos de que las injusticias de la historia son fatalidades del destino y que no tenemos más remedio que aceptarlo. Es curioso, pero el derecho y la obligación de informar, porque los ciudadanos tenemos el derecho de estar informados, está cada vez en menos manos, lo cual implica un nivel de manipulación que antes quizá no existía y que la televisión lo practica muchísimo más que la prensa escrita. Pero vuelvo a decirlo, esto es un problema universal que se arrastra desde la Segunda Guerra, cuando comenzó a existir una enorme concentración de poder en el mundo periodístico. Desde esa época hasta nuestros días, si comparamos ese medio siglo o más, vemos que todo está mucho más monopolizado de lo que estaba antes, entonces el espacio de la prensa independiente, en vez de multiplicarse, se ha reducido. De todos modos, también existe un desarrollo muy importante de medios comunitarios, como son las radios comunitarias, y de otros canales de comunicación tan explosivos, como es Internet, que ya es difícil detenerlos. Es decir, lo que empezó siendo un campo de batalla terminó siendo un campo de creación, porque como todos sabemos, Internet nació

«Los medios de comunicación esconden sistemáticamente lo que ocurre, te niegan el derecho de saber lo que pasó»

al servicio del Pentágono para poder planificar, en escala global, sus operaciones militares, convirtiéndose en lo que es hoy, un lugar donde hay de todo, donde resuenan voces que antes estaban condenadas a sonar en campana de palo, a sonar para nadie. En todo esto, la realidad es una cosa muy contradictoria, y será una larga tarea recuperar la realidad en todas sus voces. Pero ojo, esto no va a ser tarea de una sola persona ni de una generación, sino de un colectivo que vaya sumando sus voces a esa realidad.

–Tú, con tus libros, ya empezaste a sumar un granito de arena...

–Sí, puede ser, con estos libros que estoy intentando escribir hace años, que intentan recuperar en el pasado lo mejor del presente, que buscan recuperar la continuidad de la historia, ese río secreto del que empezamos hablando, es un simple granito de arena. También, creo yo, sirve para ayudarnos a todos a recuperar lo que llamo el arco iris terrestre, que para mí es lo más importante de todo, porque tiene muchos más colores que el arco iris celeste. El arco iris terrestre somos tú y yo, somos todos nosotros, los humanitos, un arco iris mucho más colorido que el del cielo, pero que ha sido mutilado por el machismo, el racismo, el elitismo, el militarismo y otros ismos que, más temprano que tarde, nos han ido dejando ciegos de nosotros mismos. Es decir, ignoramos la plenitud de la belleza que nos rodea. Con mis libros intento eso, ayudar a ver esa plenitud, ese sentido de la plenitud. ¿Dejo de ser latinoamericano o uruguayo por eso?

–Supongo que no...

–Claro que no. Para mí no hay dicha más alta que reconocerme en los demás. Es decir, todos podemos ser compatriotas de personas nacidas en otras tierras y podemos ser contemporáneos de personas que han vivido en otros tiempos. Esa es la única inmortalidad digna de fe: saberme continuado en otros y saberme continuación de otros. C

«He intentado recuperar en el pasado lo mejor del presente, recuperar la continuidad de la historia»


Punto de
vista

DESARMONÍA CRECIENTE



Anterior Inicio Siguiente

Muñoz Rojas

Julio Neira

El poeta antequerano José Antonio Muñoz Rojas, fiel a sus principios y con la voluntad indesmayable que le caracterizó siempre, que la mucha edad no había disminuido un ápice, el pasado 28 de septiembre evitó llegar a centenario y asistir, aunque fuera a distancia, a los actos conmemorativos que preparaban las instituciones para celebrar el 9 de octubre, su fecha de nacimiento. Considerándolo tal vez un signo de soberbia y una vez que habían desaparecido todos los amigos y allegados de su tiempo, sintió agotadas las razones para mantener una existencia quebrantada por la enfermedad y dejó apagarse su vida con la serena dignidad con que la había mantenido siempre.

Dignidad que no ha de confundirse con altivez, pues era fruto de su convicción de la insignificancia del hombre en el conjunto del Universo, aunque también de su extraordinario valor como criatura de ese todo, y no de la autosuficiencia de quien se cree superior a otros. Licenciado en Leyes por la Universidad Central de Madrid, doctorando en Cambridge sobre la poesía espiritualista inglesa, terrateniente y empresario agrícola, treinta años director de la Sociedad de Estudios del Banco Urquijo, a la que aportó un sentido humanista, inquietante para muchos banqueros, Muñoz Rojas ha sido sobre todo un intelectual –¿rezagado horaciano?, ¿pionero defensor del desarrollo sostenible?– que supo valorar la importancia de vivir con sencillez en consonancia con la Naturaleza y rehuir la vanidad de la sociedad literaria, y con ella de sus envidias, sus zancadillas y sus rencores.

Muchas veces había dicho que no quería festejos, que su obra no tenía interés alguno, sino para él por el placer de escribirla, la auténtica y continuada pasión de su vida. Pero como si por él fuera ni se hubiera publicado ninguno de sus libros –a excepción del primero, *Versos de retorno*, que en 1929 mandó imprimir en Sur, la malagueña imprenta de Pardos y Altolaguirre, con 500

pesetas que le regaló su abuela–, ni nunca se habría escrito una sola línea sobre su obra, con buen criterio sus hijos, patronos de la Fundación que lleva su nombre, el Ayuntamiento de Antequera, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, que le designó Autor del Año y editó una antología de sus versos con tirada de cien mil ejemplares no venales para repartir a los usuarios de las bibliotecas públicas de toda la Comunidad Autónoma, y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones del Ministerio de Cultura decidieron organizar en su homenaje una exposición y un Encuentro Internacional de críticos y estudiosos de su obra, cuyos ecos llegarían hasta la Casería del Conde, cortijo del municipio malagueño de Alameda, que desde época romana rige las labores de una vasta propiedad plantada de olivos y cereal, en el que vivía desde que la enfermedad le impidió seguir al frente de sus negocios, lo que no ocurrió hasta hace poco tiempo.

Seguramente ha sido esa voluntad de reclusión íntima en una vida familiar y profesional y su pertinaz rechazo de la «vida literaria», siempre reacio a cualquier signo de fama pública, lo que explica que la suya haya sido una obra casi secreta, que se justificaba en su propia creación, y que sólo fue en parte fue publicándose gracias a la insistencia de los amigos, permaneciendo durante decenios como una escritura casi escondida para disfrute secreto de apasionados conocedores. Sólo en los últimos veinte años la reedición de sus libros por la Editorial Pre-textos y la insistencia de Manuel Borrás en publicar los nuevos empezaron a «descubrir» a un público mayoritario una obra que alcanza los mayores niveles de calidad en el difícil ámbito del dominio del lenguaje. Es el de Muñoz Rojas un permanente ejercicio de estilo basado en el respeto al idioma y en su profundo conocimiento. Tanto su prosa como su poesía huyen de la ornamentación artificiosa y de usos más o menos a la moda para buscar en la raíz constitutiva del significado y la exacta cadencia combinatoria de las palabras la frase justa al servicio de la expresión auténtica del sentir más sincero.

Tras el libro inicial y una guerra cruel que en 1936 se cebó en su familia, *Sonetos de amor por un poeta indiferente* (1942), *Abril del alma* (1943), *Cantos a Rosa* (1954), *Lugares del corazón, en nueve sonetos que los celebran* (1962), fueron dando noticia de una lírica que expresaba en formas clásicas las grandes inquietudes

del antequerano: la religiosidad consoladora, el gozoso amor, la pasión por la poesía. «Poesía arraigada», en palabras de Dámaso Alonso, arraigada en la coherencia de quien vive como siente y piensa. Y quedaron inéditos otros libros que recogió en 1989 Cristóbal Cuevas en *Poesía 1929-1980*. Volumen que a sus ochenta años pudo parecer unas *obras completas*, pero que no lo fueron porque aún demostraría sorprendente vitalidad creadora con noventa en *Objetos perdidos* (1997) –Premio Nacional de Poesía en 1998–, *Entre otros olvidos* (2001) y *La voz que me llama* (2005), donde las promociones más jóvenes encontraron una voz desinhibida que dice la angustia de la vivencia de lo cotidiano y consigna las debilidades de la vejez, siempre consciente de sí misma, siempre digna. El extravío de la gafas, el olvido de un nombre bien conocido, etc., episodios banales que jalonan nuestra existencia diaria alcanzan en sus versos una dimensión de símbolos de un lento consumirse en la hoguera del tiempo. Mirada a lo inmediato, al entorno doméstico que, aunque trascendido en Muñoz Rojas, sintonizaba bien con la poesía de las promociones más recientes.

Por encima de sus versos, seguramente es en la prosa donde Muñoz Rojas alcanza mayores niveles de calidad. Hombre profundamente vinculado al campo al tiempo que apasionado lector y estudioso tanto de los clásicos españoles como de la poesía inglesa, es autor también de una abundante obra ensayística reunida en *Antequera norte de mi pluma* (1977), y en *Estudios anglo-andaluces* (1996). Y nos deja excelentes ejemplo de escritura memorialista, como *Amigos y* maestros (1992), *Historias de familia* (1945), *La gran musaraña* (1994), *Dejado ir (estancias y viajes)*, (1995), en los que nos lega el recuerdo personal de su biografía y de su tiempo. Pero sobre todo su prosa se eleva hasta la más alta cima del siglo en *Las cosas del campo* (1953), testimonio fiel de una vida rural ya desaparecida, que cualquier investigador apreciará en siglos futuros como descripción de las formas de vida en la sociedad española de mediados del siglo XX, en *Las musarañas* (1957) y en *Las sombras* (1976), indagación en la profundidad de la conciencia personal, los tres al nivel del mejor Juan Ramón y de *Ocnos* de Luis Cernuda. Por sí mismas estas tres obras deberían incluir a Muñoz Rojas en el grupo de escritores cuya lectura traspasa los límites de su tiempo y le convierten en clásico. Por mucho que esa

idea perturbaría su sencillez consustancial. Parece que le estoy escuchando: «Quita, quita, qué tontería», diría preocupado de tener que soportar tal responsabilidad incluso después de muerto.

Curiosamente, porque lo habitual es que sea en el verso, es en la prosa donde Muñoz Rojas vuelca los rasgos más profundos de su personalidad. El primero es su culto a la memoria de la amistad. Conocí a José Antonio Muñoz Rojas hace varios años, una tarde veraniega en la que el poeta malagueño Rafael Ballesteros, previa cita muy convenida antes, me llevó a la Casería del Conde. El jardín con la alberca eran un auténtico refugio contra el calor exterior. Pero fue la hospitalidad generosísima del poeta y de su esposa, Maria Lourdes Bayo Alessandri, Marilu, la que convirtió la tarde en un momento inolvidable. Como yo había hecho mi tesis doctoral sobre José María Hinojosa, y había preparado la edición de sus obras y de su epistolario, recordaron anécdotas de quien había sido su amigo en el ambiente feliz de la burguesía malagueña en los años veinte y primeros treinta. Las fiestas del Hotel Miramar; el cortejo del surrealista a una muchacha que acabaría casándose con el amigo enviado para interceder por él; su afición por los toros; Ana Freuller, la intrépida muchacha aviadora, tan adelantada a su tiempo en tantas cosas, que dio calabazas a Hinojosa porque estaba enamorada de un italiano muy guapo y romántico, etc. Conociendo mi interés nos prometió buscar una película de la boda de su hermano donde se veía pasar un instante a Hinojosa vestido de chaqué, pues había sido uno de los testigos. Lo que cumpliría unos meses más tarde y nos permitió exhibir el video de la única imagen en movimiento del malogrado poeta en la exposición conmemorativa de su centenario, *José María Hinojosa. Entre dos luces (1904-1936)*, organizada por el Centro Cultural Generación del 27 de la Diputación de Málaga. El recuerdo era firme setenta y tantos años más tarde.

Luego, en muchas otras visitas acudimos a su memoria para corroborar datos o preguntarle detalles de ediciones o episodios más o menos confusos de su biografía, cuando preparamos la antología de sus textos poéticos[1], y sobre todo a propósito de

---

[1] José Antonio Muñoz Rojas: *Textos poéticos (1929-2005)*, edición de Rafael Ballesteros, Julio Neira y Francisco Ruiz Noguera, Madrid, Cátedra, 2006.

Manuel Altolaguirre, de quien José Antonio, como todos quienes le conocieron, guardaba una memoria precisa y emocionada. Siempre su recuerdo acudía generoso para mi trabajo y para la memoria de sus amigos con una precisión admirable, a veces de días exactos. Así, la impresión de su primer libro, *Versos de retorno* en 1929 en las prensas de la mítica imprenta malagueña Sur, a cargo de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre: «La portada salió descuadrada, Manolo dijo que resultaba mejor así, que lo había hecho intencionadamente»[2]. Cuando conocí el rarísimo pliego *Adrina* que le imprimió, ya en la República, Altolaguirre, recordó divertido la anécdota de esa bailarina eslava a quien conoció en Sevilla durante su servicio militar y cortejaron a un tiempo él y su íntimo amigo Joaquín Romero Murube. Al parecer José Antonio le escribió el poema, pero las mieles del triunfo las habría recogido Joaquín.

El recuerdo de éste le llevó a Miguel Hernández y la trágica casualidad que le obligó a escapar a Portugal, donde fue detenido y a la postre le condujo a la muerte. Nos confirmó Muñoz Rojas que Joaquín Romero Murube escondió al oriolano en los Reales Alcázares, de cuya gestión era responsable, donde el fugitivo pasó unos días. En contra de lo que se ha venido afirmando, Romero Murube no le denegó el asilo; pero no pudo quedarse mucho tiempo, pues al poco de llegar le anunciaron a Romero Murube la llegada inminente de Franco, lo que hacía imposible la presencia de Miguel Hernández y este tuvo que huir precipitadamente. Muy probablemente, si el dictador no hubiera decidido pasar aquellos días en Sevilla, con tiempo hubiera podido organizarse la salida clandestina del poeta de España, y no aquella salida sin contactos a la fascista Portugal. El destino trágico de Miguel Hernández dolió sobremanera a Muñoz Rojas, como a todos quienes le habían conocido, entusiasta y generoso, en el Madrid republicano anterior a la guerra: Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, José María de Cossío. El antequerano contribuyó puntualmente a las colectas que entre los amigos hizo Aleixandre para ayudar a sobrevivir a la viuda Josefina Manresa y a su hijo, Manuel Miguel, en los duros años de la primera posguerra.

---

[2] *Ibíd.*, pp. 16-17.

Esa fidelidad al recuerdo de los amigos me parece una de las virtudes más señaladas de José Antonio Muñoz Rojas. Por eso, cuando al preparar un antología suya para la colección Cuadernos de Sandua pensé que la más significativa selección sería la de algunos de los textos en que a lo largo de su vida fue dejando constancia de su admiración y homenaje hacia personas de especial significación en su formación o en su etopeya. Bajo el título *Memoria fiel* se reúnen la mayor parte de sus poemas sobre escritores, desde Fray Luis de León, modelo de la vida retirada, a aquellos que conoció, admira y quiere: Antonio Machado, el maestro de los primeros poemas, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, entonces en el exilio, Leopoldo Panero, Miguel Hernández, Alfonso Canales. El último poema recoge incluso el lamento por la ocasión frustrada de conocer en persona a Wittgenstein, el filósofo, a quien sin embargo se reencuentra en sus libros. Otros son amigos personales, como el inglés A. Jameson, Alfonso Urquijo y Jane Clemens; o familiares, como sus hermanos Rafael y Juan, con quienes tan unido estuvo. Todos ellos dejaron huella indeleble en el recuerdo, auténtico baluarte en las tribulaciones de la edad al que permanecer siempre fiel.

Con José Antonio Muñoz Rojas desaparece uno de los últimos vínculos directos con los poetas del 27. Aún nos queda y que sea por mucho tiempo, Francisco Ayala . Porque Muñoz Rojas fue uno de esos hermanos menores en edad, que no en interés del 27. Igual que hubo hermanos mayores, personalidades que abrieron su camino, o que con retraso para su propia biografía acompañaron su trayectoria estética, como Moreno Villa o Benjamín Jarnés, los hubo menores, que con bastante prontitud se acercaron y compartieron sus empresas literarias. Muy significados fueron Carmen Conde, a Miguel Hernández y a José Antonio Muñoz Rojas. Los tres convivieron con ellos, participaron en sus revistas, aportaban una savia nueva a la renovación poética que habían significado entre 1920 y 1927. Muñoz Rojas, por ejemplo, contó en su entrañable libro de recuerdos *Amigos y maestros* cómo conoció a Vicente Aleixandre en 1928 en la Cervecería Heidelberg de la Plaza de Santa Ana de Madrid, en compañía de Hinojosa y Moreno Villa. Su primer libro se publica en lugar y fecha plenamente «generacionales»: la imprenta Sur de Málaga y sólo un año después que el

primer libro de Vicente Aleixandre. Manuel Altolaguirre seguiría imprimiendo sus poemas en pliegos y *plaquettes*; y en sus revistas de los años treinta (*Poesía*, *Héroe*, *1616*) fue dando las primicias poéticas de su amigo antequerano. En Sevilla se relacionaba con Porlán, Collantes de Terán, Juan Sierra y Romero Murube, el grupo de la revista *Mediodía*. Cuando estaba en Madrid, donde vivió entre 1932 y 1935 participaba en sus tertulias y actos públicos. Practicó aunque de manera experimental la escritura surrealista, con unos textos que permanecieron inéditos hasta 1979[3]; y en 1934 se presentó al premio Nacional de Literatura en el que obtuvo un tercer premio. El primero fue para Vicente Aleixandre y el segundo lo compartieron Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. Sin embargo, el libro presentado, *Ardiente jinete*, no se publicaría hasta 1984[4], lo que dificultaría que el antequerano fuera considerado como uno de los creadores de la II República.

Luego la guerra, sangrienta y cruel muy especialmente en la provincia de Málaga destrozó aquella generación de españoles. También, y con mucha saña, a la familia Muñoz Rojas. Aunque él se salvó gracias a las artimañas de sus amigos ingleses que vinieron a buscarle, nada volvería a ser lo mismo. En enero de 1936 se había marchado a Cambridge para preparar una tesis doctoral sobre la relación de los poetas metafísicos ingleses con las letras españolas. Allí estuvo todo el semestre, y al llegar las vacaciones universitarias de ese año de 1936 decide volver a España con Edward Wilson, uno de los profesores ingleses que con Alec Parker e Irwin Bullock eran sus amigos más allegados en aquella universidad. Cuando llegan a Málaga se instalan en la Caleta, que con el Limonar y el Paseo de Sancha conforma la zona residencial privilegiada de la Málaga de esos años. El día 18 de julio tropas del cuartel de Capuchinos mandadas por el teniente Huelin encabezan en la ciudad el intento de golpe de Estado contra la República. Fueron reducidas en poco tiempo (la sublevación comienza a la 6 de la tarde y acaba a las 5 de la mañana siguiente), y a las pocas horas se inician, principalmente en esa zona de la ciudad y en algunos pueblos de la provincia,

[3] José Antonio Muñoz Rojas: *Cuentos surrealistas*, Madrid, Turner, 1979.
[4] José Antonio Muñoz Rojas: *Ardiente jinete*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 1984.

Antequera entre ellos, un cúmulo de represalias, detenciones, venganzas, asesinatos e incendios. Todos estos terribles acontecimientos sorprenden a José Antonio y a su hermano Rafael al cuidado de «dos abuelas, seis niños, cinco mujeres y un perro», y ambos terminan por ser detenidos a los pocos días.

En esos mismos días llenos de pavor y ansiedad, en Antequera, su hermano Javier es asesinado a pocos metros de la puerta de su domicilio, en la esquina de la calle Cantareros, y las dos casas de la familia son saqueadas e incendiadas: la destrucción de cuadros, libros, documentos antiquísimos, etc. es total. En Málaga a los dos hermanos les llegan toda clase de noticias alarmantes. Entre ellas el fusilamiento en el cementerio de San Rafael de una familia bien conocida: la del poeta José María Hinojosa Lasarte, que se produce el 22 del mes de agosto. Muy pocos días después y por la mediación de una persona que trabajaba en el despacho de su hermano Ignacio, consiguen, primero, la puesta en libertad y, a los pocos días de reintegrarse con los otros miembros de la familia en la casa de La Caleta, que las mujeres y niños puedan, vía Gibraltar, refugiarse en Casablanca y que ellos dos sean acogidos en «Villa Elvira», residencia del Cónsul de Holanda.

José Antonio Muñoz Rojas escribió una carta a su amigo Bullock explicándole su situación. Bullock, acompañado por otro profesor Parker, vía Gibraltar, se presentan en el Consulado de Inglaterra en Málaga y allí, después de muchas dificultades vencidas a última hora, el 17 de Septiembre consiguen un documento que oficializa a José Antonio como súbdito británico, a nombre de Mr. Joseph Armstrong, porque José Antonio llevaba puesta, en esos momentos, una camisa con sus iniciales bordadas. El capitán O'Dean lo acoge en el destructor inglés «Worcester» fondeado en el puerto de la ciudad y de ahí, de noche, pasa a un crucero que lo lleva a Gibraltar. Y de Gibraltar vuelve a Cambridge, donde es nombrado ya oficialmente lector de español a partir del curso 1937–1938, puesto que luego compartiría con Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes.

Cuando en Febrero de 1937 entran las tropas franquistas en Málaga, reiniciando la barbarie que duraría varios años, José Antonio Muñoz Rojas consigue un pasaporte que le posibilita volver, vía Gibraltar de nuevo. Va enseguida a Antequera donde

visita las casas familiares destruidas. Entre ellas, su queridísima casa del campo, «La Alhajuela», que se había convertido previamente y durante unos meses en cuartel de los anarquistas de la zona. En septiembre de 1937 volvió de nuevo a Cambridge y para reanudar sus investigaciones sobre los poetas metafísicos ingleses que debían configurar su tesis doctoral que empieza a redactar en los primeros meses de 1938.

Esa escapada tan cinematográfica pero real le abrumaría durante toda su vida. Es un fenómeno bien estudiado por la piscología contemporánea. Los supervivientes de una tragedia colectiva (asesinato, catástrofe aérea, terremoto, etc.) desarrollan un sentimiento de culpa. Se sienten culpables por no haber sido ellos las víctimas, por no estar en el lugar del ser querido que falleció. Las víctimas que consiguen salvarse nunca acaban de ser libres del todo. Ese haberse «librado» por estar en Inglaterra mientras el hermano era asesinado, el haber podido huir con un salvoconducto de identidad falsa a Gibraltar mientras amigos y parientes sufrían las penalidades y el atropello de la guerra, no dejó de atormentar a José Antonio durante toda su vida. No hablaba de ello, pero latía siempre en el ambiente cuando recordaba sus circunstancias biográficas de aquellos años. Tal vez por eso, en la posguerra su espiritualidad tomó un camino religioso que antes desconocía, con un evidente sentido de contrición en sus poemas. Tal vez eso explique su voluntad de rehuir siempre los fastos, ilusorios fastos, de la vida literaria: premios, ediciones, etc. Su obra nacería de muy dentro de un alma dolorida a lo largo de una vida jalonada de pérdidas: muy pronto la de la madre, y su orfandad, luego la del hermano, más tarde las de algunos hijos, por fin la de la esposa, ausencia esta que le quitó la alegría y las ganas de vivir. Creo que es a la luz de estas sensaciones a la que hay que leer obras suyas como *Las musarañas* y sobre todo *Las sombras*.

Pero el dolor de la guerra nunca le hizo perder la fidelidad a los amigos y a los maestros. Por encima de la ideología estuvo siempre la amistad. Y a lo largo de la vida dedicó poemas a muchos de quienes habían estado en la otra trinchera: Antonio Machado, Emilio Prados, Miguel Hernández, Jorge Guillén, etc. Hasta el final mantendría esa leal empatía con la persona, aunque las posiciones políticas que defendiera no fueran de su gusto. Por su trabajo en la

dirección de la Sociedad de Estudios y Publicaciones del Banco Urquijo, toma contacto fluido y sincero con representantes de todas las ideologías y sensibilidades políticas, mantiene una actitud equidistante y respetuosa entre las opciones de izquierda y derecha (que, a pesar de las dificultades, iban articulándose y haciéndose oír poco a poco en la España del tardofranquismo), y su pensamiento y talante liberal, con el paso del tiempo, no hace más que reafirmarse. Nunca participó de operaciones poético-políticas del Régimen, y muchos le reprocharon que en 1937, en lugar de sumarse al ejército sublevado como tantos otros que se reintegraban a la «zona nacional», volviera a Cambridge, incapaz de identificarse con la crueldad de sus métodos. Lo mismo le ocurrió al poeta malagueño José María Souviron, que vino desde Chile para sumarse al ejército de Franco en agosto de 1936, pero se volvió al poco tiempo asqueado de lo que vio.

Con José Antonio Muñoz Rojas desaparece pues el testigo de una época a la que siempre permaneció fiel. Nos deja su testimonio literario, una obra de calidad y su ejemplo de coherencia personal, que no es poco. Todo está en sus libros, busquémosle en ellos y rindámosle así el mejor homenaje posible. ©

José Antonio Muñoz Rojas (1909-2009) y la poesía española contemporánea

Juan José Lanz

José Antonio Muñoz Rojas ha fallecido en su Antequera natal la noche del 28 al 29 de septiembre de 2009, pocos días antes de que se celebrara el centenario de su nacimiento, acaecido el 9 de octubre de 1909. Diversos actos estaban organizándose con motivo de dicha efemérides. A lo largo de sus casi cien años de vida, Muñoz Rojas ha sido un escritor silencioso, que ha ido construyendo su obra lentamente, un tanto al margen de las grandes polémicas. Ello no ha sido obstáculo, en cambio, para que en los últimos años de su vida haya venido recibiendo el reconocimiento por una labor continuada. Al Premio Nacional de Poesía en 1998 por su libro *Objetos perdidos*, le siguió el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2002 y el Premio Andalucía de la Crítica en 2004 por su obra *El comendador*. El Centro Andaluz de las Letras lo designó con motivo del centenario de su nacimiento Autor del Año 2009 en Andalucía. El pasado año la editorial Pre-Textos, que se había convertido en los últimos años en su editorial, publicó su obra completa en verso. La celebración del centenario de su nacimiento como su reciente desaparición son motivos más que justificados para estudiar y analizar la evolución de su poesía a lo largo de casi ochenta años de escritura y su relación con la poesía española contemporánea.

* * *

La obra, poesía en verso y poesía en prosa, de José Antonio Muñoz Rojas ha ido desarrollándose a lo largo de ochenta años

sin sobresaltos, sin rupturas llamativas, sin fuegos de artificio, componiendo un conjunto armónico donde sobresale justamente un tono medio, coloquial unas veces meditativo otras, acorde con el carácter reflexivo («*Quaere intus*», «busca adentro») y cordial («hallarte en el latido / del corazón», escribirá en 1942 en uno de los *Sonetos de amor por un autor indiferente*), comunicativo y cognoscitivo-contemplativo, que ha dotado, como ha apuntado Álvaro García, de una naturalidad absoluta a su escritura, combinando «la hondura de fondo y lo conversacional de forma». A sus *Versos de retorno* (1929), publicados en la Imprenta Sur, de Málaga, y comentados con cierto escepticismo, todo hay que decirlo, por Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria* («versos de entorno», los llamó G. C.), le han seguido más de una veintena de libros en prosa y verso. No obstante, la importante presencia que allí tenía la poesía de Antonio Machado y la lectura de la *Segunda antolojía poética*, de Juan Ramón Jiménez, ha permanecido con mayor o menor calado a lo largo de su obra. Con su segundo libro de versos, *Ardiente jinete*, concurriría Muñoz Rojas al Premio Nacional de Poesía en 1934, obteniendo un tercer premio, precedido, nada menos que por *La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre, al que dedicará una elogiosa reseña en *Cruz y Raya*, donde será asiduo colaborador, y *Donde habite el olvido*, de Luis Cernuda. Del jurado de aquel premio, como evocará el poeta en *La gran musaraña*, formaría parte Dámaso Alonso. Un año más tarde, en 1935, es uno de los firmantes del «Saludo» a Pablo Neruda, que precede a la edición de *Tres cantos materiales*, en la madrileña editorial Plutarco, junto con la nómina de poetas del 27 y el grupo de nuevos poetas que comienzan a consolidarse en el panorama poético español: Miguel Hernández, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja y Luis Felipe Vivanco. Ahí está el núcleo de aquella generación de poetas que, en palabras de Luis Cernuda en 1957, al estallar la guerra civil no había tenido «tiempo aún para afirmarse».

No cabe duda, de que el concepto de «generación del 36» aplicado a este grupo de poetas, resulta complejo, surge de una voluntad deliberadamente política y plantea no pocos problemas historiográficos. El estallido de la guerra civil en el momento inicial de desarrollo de la promoción niega el proceso de afirmación estética

del grupo no sólo en ese momento, sino, como se deriva de la opinión de Cernuda, para su desarrollo posterior, dejándolo en un estado embrionario, como consecuencia, entre otros elementos, del exilio y la muerte de algunos autores, que no permite su instauración historiográfica, suplida ésta por la presencia inmediata de las promociones de posguerra. Sin embargo, no cabe duda de que esos poetas, algunos de los cuales comienzan a publicar antes de la contienda civil, van a profundizar en el proceso de rehumanización que se desarrolla en los años treinta y que tendrá su continuidad en los cuarenta, con posiciones políticas, ideológicas y estéticas encontradas. La búsqueda de lo humano radical, que llevará a buena parte de la poesía de ese momento a una relectura de las estéticas finiseculares (Machado, Unamuno y Juan Ramón, principalmente), pero también de las vertientes neorrománticas inmediatas, les llevará a una búsqueda de la coloquialidad expresiva, del «habla de la gente», para una comunicación de la «palabra interior», de la realidad cordial, en que lo intrahistórico unamuniano se une a la lírica cordial machadiana en una lógica existencial que preside una poética de la temporalidad, donde no es extraño un intrincado sentido religioso.

Cuando, tras la guerra civil, Muñoz Rojas vuelva a España desde Cambridge y retome su actividad poética, colaborando en diversas revistas literarias, aparecerá su *Sonetos de amor por un poeta indiferente* (1942), en cuyas páginas se percibe, en palabras de Vicente Aleixandre (en carta al poeta), «la voz madura de un poeta en la plenitud de sus medios y en el ejercicio de su corazón», que será reseñado por Leopoldo Panero, Luis Rosales y Rafael Ferreres entre otros. Un año más tarde aparecerá *Abril del alma*, cuyo título evocará en los lectores de la época tanto el *Abril* (1935), de Luis Rosales, como los versos iniciales de «Advenimiento», de Jorge Guillén («¡Oh luna, cuánto abril, / qué vasto y dulce el aire!»), que recordará el poeta antequerano en *Entre otros olvidos* (2001), pero quizás no tanto el verso inicial de *The Waste Land* («April is the cruellest month»), de T. S. Eliot, un poeta al que ya ha dedicado unas páginas en *Escorial*, y que revela la veta de una poesía cristiana, trascendente, que, desde que tradujera en *Cruz y Raya*, en abril de 1935, el ensayo de Jacques Maritain «¿Quién pone puertas al canto», viene interesando al poeta, pero

también a un grupo de autores como Panero, Rosales, Valverde, etc. Eliot, Francis Thompson, Gerard Manley Hopkins (descubierto para Dámaso Alonso), etc. y, en la narrativa, C. S. Lewis o Evelyn Waugh, trazan una guía interesante en los años cuarenta para aquella estética cristiana progresista en la que se insertan en España algunos escritores y pensadores de la época (Aranguren, Maravall, etc.) y que tendrá su prolongación años más tarde, entre otros acontecimientos, en las conversaciones católicas de Gredos, dirigidas por el jesuita Alfonso Querejazu («A Don Alfonso Querejazu. En las alturas de Gredos»), en las que también participará Muñoz Rojas.

Todo ello redundará en lo que Dámaso Alonso, juez y parte en el panorama que describe, denominará con término ambiguo y voluntad opaca como «poesía arraigada», en su conocido ensayo de 1952. Jorge Guillén, Leopoldo Panero, José María Valverde y José Antonio Muñoz Rojas, representan para él una poética arraigada, que «nos ofrece unas cuantas imágenes del mundo, muy armónicas o bien centradas». «Para otros –escribirá el poeta profesor–, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla». Dámaso Alonso establecía un proceso de historificación de la poesía más reciente, con reminiscencias de la moda del método generacional, en el que él mismo se ubicaba en un puesto de privilegio. Porque si la poesía «arraigada» tenía sus más conspicuos representantes en Panero, Muñoz Rojas y Valverde, entroncando con el Guillén de *Cántico*, que «contempla el mundo como un paraíso siempre virginal», la poesía «desarraigada» (el término nace del v. 2 de «Lo eterno», en *Ángel fieramente humano*, de Blas de Otero), cuyos representantes más destacados son, dentro de la joven generación Gabriel Celaya y Otero, tiene su guía, en el propio Dámaso Alonso, que cita su poema «Monstruos», de *Hijos de la ira* (1944). Y la exposición que hace en 1952 ha de vincularse a otro trabajo suyo de 1948, «Una generación poética (1920-1936)», donde consagra en el plano teórico el concepto de «Generación del 27» y subraya Dámaso su desvinculación como poeta del momento auroral de dicha generación, para enlazar con el momento en que a partir de 1927, y sobre todo en los años treinta, «la poesía, que no con entera razón se había tildado de

poco humana, termina siendo apasionada, llena de ternura y no pocas veces frenética». Es entonces, cuando arranca su verdadera carrera poética, al comenzar a escribir los primeros poemas de *Hijos de la ira*. Si en la primera etapa generacional, aquella que se cierra en 1927, «ningún influjo sobre los más jóvenes es tan evidente como el de Jorge Guillén», y en la nueva etapa «neorromántica» entre 1927 y 1936 es Vicente Aleixandre quien desarrolla la labor de caudillaje, en el nuevo período que se inicia tras la guerra civil esa función, a pesar de la plenitud poética que supone en la obra aleixandrina *Sombra del Paraíso* (1944), la va a desempeñar el propio Dámaso Alonso.

La visión dicotómica que plasmaba el trabajo de Dámaso Alonso, que adquiría la dimensión de un manifiesto poético para la nueva corriente, no era sino el resultado de una España enfrentada, escindida por la guerra civil, y apenas si lograba disimular la alusión velada a las dos Españas, la de los vencedores y la de los vencidos, que sobrevivían en la penuria de una posguerra demasiado larga.

«Poesía arraigada» aparece, así, como sinónimo de una «fe distinta» (metafísica, histórica, teológica) que «centra y ordena el mundo» para estos poetas. Muñoz Rojas es, así, a los ojos de Dámaso Alonso «un poeta vinculado y centrado en el mundo a través de la tierra nativa»; algo evidente para alguien que ha leído *Las cosas del campo* (1951) y lo considera como «el libro de prosa más bello y más emocionado aparecido desde que se publicó *Platero y yo*». «Sé algo de la tierra y sus gentes –escribía en 1946 el poeta antequerano–. Yo me estremezco andando estas realengas, cruzando estas lindes, asomándome a estas herrizas. Me siento extrañamente eterno. [...] Año tras año, sol a sol, surco a surco, se va el hombre atando a la tierra, enterrándose en ella». Y en otro lugar de ese mismo libro, anota: «El corazón discurre sobre estos campos. Lo llevan los ojos, los oídos el olfato. Se hace sentido». No había que ir muy lejos para hallar la metáfora del arraigo en la obra de Muñoz Rojas, porque se hace evidente a cada paso; ni tampoco para apuntar que en esos textos de los años cuarenta «la mujer amada surge como una emanación de belleza», pues al fin y al cabo nos movemos en la tradición amorosa de la lírica petrarquesca fundida con cierto platonismo:

Contigo aquí, ¡qué dulces y presentes
están las cosas todas en que deja
su dedo de silencio la hermosura!

Es la evocación, a través de la amada, de la «forma bella», de aquella forma que «comparación no admite con aquella / imagen que yo llevo dibujada / dentro del corazón en que te siento». *Abril del alma*, en este sentido, resulta emblemático en esa configuración imaginaria en que el canto de amor aparece intrincado en el ciclo de la naturaleza, en lo cotidiano, para mostrar la hermosura del mundo: «un espejo en que ver la hermosura del mundo», «un espejo sin mancha en que ves la belleza».

Pero es necesario leer en el envés de esa configuración, para comprobar lo que de desgarro profundo hay en ella: la pérdida de todo un mundo que sólo puede ser ya evocado mediante la palabra y, paralelamente, la desconfianza en el lenguaje, la «certeza del vocablo / inútil casi siempre». El propio poeta respondería, de modo más o menos velado, a las palabras del crítico amigo en «A Dámaso, en sus alturas»:

A veces gozo todo, la vía clara,
todo va bien por estos continentes.
A veces negro todo. [...]

Así, tras de la luz, como podemos,
tras de la paz, como podemos, vamos.

Sin embargo, el silencio y el olvido («A veces negro todo») discurren de manera pareja a la exaltación vital («¡Qué hermoso nacer para esto que nacemos!», «ya no sé desear más que la vida») como temas recurrentes en estos poemas, mostrando constantemente la contrafaz de ese mundo exultante, la pérdida de ese mundo que se ha quebrado y que sólo puede evocar mediante la palabra poética su ausencia, puesto que «ya nada dice cuanto de risueño / hay en encina, lirio, arroyo y prado». «Alhajuelas», «herrizas», «cudriales», «gayumbas», «gamboyares», etc. son palabras, entrañadas y entrañables (palabra interior, vocablo cordial), que construyen todo un mundo en su ausencia, lo dotan de

una dimensión temporal, existencial, proustiana; lo pueblan con la nostalgia, pero muestran el envés de un paraíso deshabitado, la «sombra» de un paraíso. Muñoz Rojas se siente, así, más próximo de la poesía aleixandrina, como «Poeta en este mundo». La evocación del «antiguo huerto» lo transforma en huerto de la memoria donde «las veredas / [...] no vienen ni van a parte alguna». «Llamo soledad mi compañía», concluirá el poeta, «y silencio esta voz con que llamo». Incluso la fe religiosa, último anclaje en la cosmovisión poética de Muñoz Rojas, aparece desde estos momentos debatiéndose en esa dualidad entre la exaltación de «la hermandad de muerte y belleza» en una experiencia próxima algunas veces al panteísmo («que todo es lo mismo») y el desgarro del clamor y de la lucha con que exclama, en el más característico tono desarraigado: «Grita, Señor. Retuércete». Si bien, como escribía en su soneto, el poeta corre «tras de la luz», «tras de la paz», no es menos cierto que se presenta «A veces negro todo». Aquí se haya la misma raíz existencial y semejante desgarro que el que podemos encontrar en otros poetas «desarraigados» de la época, bajo la influencia de Unamuno, de Quevedo o de Hopkins; y semejantes recursos estilísticos (sonetos, endecasílabos, encabalgamientos, paralelismos, etc.) con parecida funcionalidad. Los encabalgamientos abruptos no son «imagen de la incontenible exuberancia», ni las reiteraciones, «atolondramientos del gozoso», como opina Alonso, sino, de modo no muy diferente a lo que resultan en los poemas de Blas de Otero, modos de plasmar el desgarro de un mundo, la dislocación entre el lenguaje heredado y la realidad que construye en su enunciación, y resultado de la búsqueda ansiosa de nuevos modelos expresivos.

Porque, si bien puede observarse una cierta crisis de la expresividad en estos poemas, ya se apuntan en ellos algunos de los términos fundamentales para el desarrollo de la poética posterior. El supuesto arraigo de la escritura de Muñoz Rojas, en la doble lectura apuntada, muestra pronto su entronque con una temporalidad existencial y cordial, primero, y levemente histórica, después, que tiene, sin duda, su raíz en la poética machadiana, pero también, de otra manera, en la poesía de Eliot, y en el fundamento bergsoniano que sustenta ambas poéticas. La admiración por la poesía cordial machadiana («el corazón la siente»), aquella

«irresistible sacudida» que le produjo su primera lectura el verano de 1927 o 1928, como cuenta en *La gran musaraña*, aparece expresa en su «Retrato de Don Antonio», inspirado en la célebre fotografía de Alfonso, pero también la vertiente existencial que esa poética temporalizada conlleva, y que le hace evocar la metáfora *vita flumen* a través de los versos de Jorge Manrique al comienzo de sus *Cantos a Rosa* (1954): «El viejo río / seguirá su camino al mar, la nada». La temporalidad se acentúa ahora como eje poético de una escritura que trata de plasmar «lo que pasa», pero que constata su pérdida: «Soñando / en detenerla se me fue la vida». Pero esa temporalidad existencial descubre pronto su dimensión cordial, entrañada, interior; el tiempo no es sólo su paso, su pérdida, el vacío de su ausencia, sino también un tiempo cordial, vivido, entrañado, que nos muestra su «temblor», y que, por lo tanto, apunta a su permanencia: «el tiempo tiene / no paso, mas temblor. / El temblor queda». Y esa temporalidad vivida, ese tiempo y esa existencia hechos patrimonio de nuestra propia vida, interiorizados, se convierten en medida de nuestra existencia, ser cordial que habita un tiempo vivido en sí y trascendente; la «sangre», el «latido», son correlatos del «corazón» como símbolo de una temporalidad vivida y entrañada, de una existencia interiorizada: «¿No es acaso la sangre y el latido / la medida del tiempo?»

«El sitio del corazón nos pertenece», había escrito Pablo Neruda en el editorial del n.º 2 de *Caballo verde para la poesía*; *Lugares del corazón en nueve sonetos que lo celebran* (1962) habría de titularse una *plaquette* de Muñoz Rojas. El «lugar del corazón», «el sitio del corazón», «el peso del latido», etc. son referentes constantes en el poeta antequerano, que concibe su escritura justamente como el modo de que «algo quede de este latir». La poesía entonces es «acordar» y «recordar»; hacer presente y traer de nuevo al corazón algo vivido, algo que se desea que permanezca. Pero esa cordialidad temporalizada descubre el entronque con un espacio concreto, el arraigo con una tierra concreta, con lo cercano y próximo, puesto que «Cuando acordamos, nada va quedando en nosotros / en donde no haya puesto su dulzura la tierra». Corazón de tierra, corazón arraigado en «mi tierra»: podría resumirse así una de las líneas centrales en la poética de Muñoz Rojas. Pero esa cordialidad arraigada también descubre una cierta

dimensión histórica; es la que con ecos nerudianos evoca en su poema a Leopoldo Panero, al recordar «estos mutuos campos [Antequera para Muñoz Rojas y Astorga para el poeta leonés], pedazos de la ardida España / temida y creciente en el corazón».

Esa lírica cordial interiorizada, esa poética temporal entrañada, va a formular una concepción de la poesía como expresión de esa cordialidad, como encuentro y unión con el otro, en un acto de comunión en la palabra poética. La poesía sólo puede entenderse entonces como «expresión» cordial («esto no expresa nada si no expresa»); no como mera proyección de la intimidad del creador, sino como encuentro en el lenguaje de aquello que se formaliza en cuanto se expresa. No hay, por lo tanto, una directa proyección de la intimidad en el poema, sino una formalización de ésta en el lenguaje, que, por lo tanto, no es mero vehículo, sino instrumento que ahorma: «La poesía [...] es una encarnación / que le da cuerpo a lo anterior, invisible / e inaudible, súbitamente revelado». Por eso el poeta, actualizando la vieja metáfora romántica, nos dice, en «Tu oficio, poeta», que lee lo que se encuentra escrito en su interior, o, en «Me dicen que os diga...», que «soy un poeta a quien se le dice». No, no hay una recreación del tópico romántico ni de la estética platónica, sino una revisión de ambos conceptos, para señalar la funcionalidad del lenguaje, de las palabras, en ese proceso expresivo que es la escritura poética. «Tu oficio, poeta, es contemplar / que todo se escriba dentro», es decir, formalizar esa «palabra interior», esa palabra cordial, que se escribe en el corazón y luego se «lee»; no es la intimidad la que se expresa, sino la palabra entrañada, contemplada en el interior. Y esa palabra entrañada, en esta concepción expresiva de la poesía, ha de hallar un receptor para cumplir su funcionalidad comunicativa. Es necesario, por lo tanto, para que se cierre el circuito comunicativo que establece el poema, que creador y espectador dejen de ser «yo» para transformarse en elementos de una estructura comunicativa, en emisor y receptor, alguien que haga suya la palabra cordial expresada; en caso contrario, el poema fracasa al no hallar esa comunicación cordial en la palabra entrañada a la que aspira: «escribir es morir, si alguien no espera / la palabra, y la entiende y la hace suya».

Esa poética expresiva busca su modo de conformarse en un tono medio reflexivo y meditativo, en una dicción directa, naturalizada,

haciendo de lo coloquial el lugar de encuentro con el lector cordial en el espacio de lo cotidiano entrañado. La escritura poética, así, es el relato en que acontece ese encuentro cordial en el poema de la palabra entrañada y el lector que «la entiende y la hace suya», que acuerda su latido al corazón del poeta, que encuentra en él un «corazón hermano». Y este encuentro, como relato, acentúa la coloquialidad de la expresión poética: «Quiero contarte cosas que me pasan». Ese relato es al mismo tiempo la escenificación de una reflexión, una meditación que se expone ante los ojos del lector, a quien se le invita a participar en ella; una confesión expuesta a la comprensión. Pero frente a esa voluntad expresiva, frente a la búsqueda de ese encuentro cordial, se alza la imposibilidad de comunicar, la insuficiencia de la palabra, el temor a la poesía («le temo a la poesía»), «el gran temor de usar los nombres». Se manifiesta, de este modo, el gran conflicto interior entre el imperativo de decir y la imposibilidad de comunicar, entre la necesidad expresiva y el temor a la poesía, que «me mata», al uso de los nombres.

Pero la poesía, para Muñoz Rojas, no es sólo un modo de expresión, una forma de comunicación cordial, de comunión y encuentro con el otro en la palabra poética entrañada, sino también una forma de conocimiento, de contemplación y desvelamiento que acontece en el propio proceso de escritura. Luis Rosales ya había expresado en 1951 que la poesía era para él «el único camino de conocimiento». Para Muñoz Rojas, el poeta tiene una labor de desvelamiento de un misterio que no acaba por resolverse: «Uno es un poeta que ve de pronto una rendija / abierta a una luz indudable». Deslumbramiento y visión pueden llevarnos de nuevo a pensar en una concepción platónica; pero lo que se desvela y lo que se revela a los otros en el poema es la realidad interior, el «brote interior», aquello que se sabe pero que no se conoce, aquello de lo que se posee conciencia en el momento de comunicarlo, el «rumor interior» que deviene verdad en el momento en que se enuncia. La poesía se entiende, así, como un modo de comprensión, de entendimiento, de conocimiento; de donde deriva la dimensión reflexiva, meditativa (Horacio y Fray Luis al fondo) y confesional de su obra, y cierta dimensión metafísica en su escritura. Dimensión reflexiva y meditativa, metafísica en última instancia, que se manifiesta en la búsqueda del conocimiento a través de la captación de

lo esencial, que deriva en una progresiva depuración lingüística, donde la retórica sólo adquiere sentido cuando está asumida en la expresión contenida:

Yo no quiero un minuto
que no vaya derecho, como raíz al agua,
en busca de su esencia.

Voluntad expresiva y aspiración cognoscitiva confluyen en la poesía de Muñoz Rojas, donde la revelación acontece en el momento en que lo que se sabe intuitivamente se materializa verbalmente en el poema para ser expresado y compartido en una palabra entrañada y cordial: «Los poetas / decimos a veces verdades / que decimos sin saber». La búsqueda metafísica se funde, de este modo, en sus últimos libros (*Objetos perdidos*, 1997; *Entre otros olvidos*, 2001; *La voz que me llama*, 2005), con una búsqueda metalingüística, metapoética, si acaso no había sido siempre así. El juego antitético, la ironía, cierto distanciamiento que subraya el tono a veces escéptico y desesperanzado de estos libros, la construcción alegórica de sus poemas, son modos de manifestación de una búsqueda que acontece fundamentalmente en el lenguaje. Si la vida es para el poeta «un montón de objetos perdidos», es en el «nombre», de evidentes reminiscencias juanramonianas, donde se recupera; es en la palabra donde se revela el verdadero sentido de ese «rumor interior», de ese simbólico «andar por dentro», que sólo se constata en el momento en que es expresado lingüísticamente. El «nombre» es entonces hallazgo, salvación en la palabra, realización; pero también es pérdida de lo olvidado, pues decir las palabras que «viven dentro» es perderlas. La palabra poética encarna así su esencia antitética: si, por un lado, revela aquello interior que sólo puede ser en cuanto que es nombrado y alcanza expresión, por otro, en el momento en que se nombra borra lo nombrado. Es en la palabra donde se corporiza lo perdido en cuanto que es nombrado, donde se trata de buscar el recuerdo en el olvido, donde se trata de recuperar los «objetos perdidos» de la vida «sin saberlo». Pero lo interior, la verdad profunda, aquellas cosas que no hablan y dicen la verdad, sólo puede ser revelado en su propia interioridad, en su propio misterio. Y si, tal como se

afirma en un poema de *Objetos perdidos*, en el juego alegórico que construyen estos textos, es «en un libro, donde tiene / siempre lugar los verdaderos encuentros», no es menos cierto, como se afirma en *Entre otros olvidos*, que el libro «verdadero / llevaba toda la vida en lo hondo esperando / y no acabará nunca de salir en lo hondo». Acontece, así, una nueva forma de ese conflicto de la poesía de Muñoz Rojas entre la tendencia a la expresividad y la imposibilidad comunicativa, «lo inexpresable / en su pugna con la palabra», lo que oculto espera ser revelado en la palabra en su propia ocultación. La búsqueda metafísica, la pregunta por el Ser, por el sentido de la existencia, etc. se transforma en una búsqueda lingüística, poética: la pregunta por la palabra, la búsqueda del «nombre». El lenguaje se retuerce sobre sí mismo para preguntarse por el sentido de ciertas expresiones, de frases hechas, de palabras olvidadas, y constatar solamente la certeza de la búsqueda, la búsqueda como única certeza. «El más allá por el que me pregunto» se materializa en «el silencio»; la escritura es para nadie y para nada. Lo único que se constata es la escritura en su propio proceso: «Yo sólo sé escribir esto, porque no sé hacer otra cosa». Pero la escritura es un camino que no lleva a ninguna parte, que sólo remite a las palabras que plasma; es «un camino que no lleva / a parte alguna, sino el gusto / de que a letra siga letra, / palabra a palabra»; su decir es «para nadie, para nada». La pregunta por el Ser acaba revirtiendo en los últimos libros de Muñoz Rojas en la pregunta por el decir. Si en «*Quaere intus*» la búsqueda metafísica y trascendente llevaba a la pregunta «¿dónde te hallas, Señor?» para hallar respuesta en esa profunda voz que respondía «En ti mismo», ahora la pregunta es por el nombre, por la palabra: «¿dónde está el nombre?», «¿cómo se llama?», «¿cómo decirlo?». La búsqueda de una confirmación metafísica acaba por remitir a la palabra, a la escritura que se agota en sí misma, que sólo encuentra fin en sí, como espacio de autorrealización. Ése es el lugar al que arriba la poesía de José Antonio Muñoz Rojas, el lugar de la palabra, la búsqueda de un nuevo arraigo en el lenguaje. ©

El periodista Ángel González

Fernando Valverde

Detrás del gran poeta Ángel González, en un punto casi perdido de su biografía, se encuentra una faceta muy poco conocida de su obra, una de esas ilusiones que fueron sistemáticamente pisoteadas, uno de los resquicios por los que pudo colarse el hijo de un republicano y de una mujer represaliada, el hermano de una joven maestra dieciséis años mayor que él que fue depurada por el régimen, de un joven idealista diecisiete años mayor fusilado en los primeros días de la sublevación ilegal y de un superviviente que subió al barco que Pablo Neruda fletó para la huida de un grupo de republicanos españoles a Chile y que nunca regresó a España. Con semejante árbol genealógico resulta sorprendente que la faceta desconocida de Ángel González que alberga sus primeros textos públicos fuera la de periodista.

El 18 de julio de 1936, cuando el joven Ángel no había cumplido aún los once años, comienza la Guerra Civil española. Oviedo queda en tierra de nadie. Asturias es zona roja mientras que la capital permanece bajo el control de los fascistas sublevados. En medio de la ciudad sitiada, sucede uno de los episodios más duros de la vida del poeta. Su hermano Manuel, tras la ruptura del cerco de Oviedo por el ejército franquista, decide trasladarse a León. En Salas es detenido y fusilado al amanecer del día siguiente. Fue el niño Ángel González, que probablemente ya había dejado de ser un niño, quien recibió la noticia en boca de un sacerdote y quien tuvo que comunicárselo a su madre. Este momento ha sido descrito de manera magistral por Luis García Montero en el capítulo XVII de su libro *Mañana no será lo que dios quiera*.

Tras finalizar la guerra en Asturias, en 1937, Ángel comienza una amistad que no se apagará nunca. Se trata de Manuel Lombardero. Este primer encuentro coincide con el ingreso del poeta en

el Instituto de Oviedo para iniciar el primer curso de bachillerato en una época muy difícil para la familia, ya que su madre y su hermana son «depuradas» y pierden sus empleos.

Para colmo de desgracias, en 1943 el joven Ángel González, que por aquel entonces tenía 22 años y estudiaba en el colegio de Fruela, enferma de tuberculosis, con una alta mortalidad en la época. Para ayudar a su recuperación, la familia decide enviarlo a Páramo del Sil, donde pasa una larga temporada postrado en una cama. Fue durante esos días cuando se acrecentó su afición por la lectura y cuando comenzó a escribir sus primeros poemas sin ambición literaria alguna. Leyó a Juan Ramón Jiménez, a Gerardo Diego y a Neruda, entre otros autores. De aquellos días, su amigo Paco Ignacio Taibo escribió: «organizamos un viaje colectivo con el afán de que Ángel González no se nos muriera. Allí yo tuve el convencimiento de que Ángel iba para poeta sin que él lo supiera»[1].

Entre 1943 y 1947, Ángel vive en Páramo del Sil, aunque viaja con frecuencia a Oviedo para examinarse por libre. En junio de 1944 logra terminar el bachillerato y comienza los estudios de Derecho en la Universidad de Oviedo, donde se matriculará como alumno oficial cuando regrese a la capital de Asturias en agosto de 1947 tras haber trabajado como maestro sustituto en Primout, una pequeña aldea situada en el término municipal de Páramo del Sil.

De regreso a Oviedo, el estudiante de Derecho que llevaba en los bolsillos sus primeros poemas, consigue un trabajo al que pudo haberse dedicado para siempre y que fue decisivo en su formación como escritor. En 1947 el puesto de crítico de música del diario *La Voz de Asturias* queda vacante y Ángel González se presenta como candidato. Tras ser elegido, comienza una colaboración que se prolongará hasta 1952 y que abarcará diferentes facetas que superan con creces las de un crítico musical. Durante los cincos años que colaboró con *La Voz de Asturias* en su primera etapa como periodista, Ángel González firmó reportajes, fue enviado especial, cronista deportivo y hasta columnista de temas locales. Además, llegó a ser contratado durante un mes para

[1] Taibo, Paco Ignacio: «Los años reconstruidos», Málaga, *Revista Litoral*, número 233. Año 2002. Página 186.

cubrir la baja de un compañero, lo que propició que firmara como mínimo un artículo diario en ese periodo.

«Merece la pena recordar esos primeros artículos no sólo porque suponen la primera manifestación en letra impresa de la escritura de Ángel González, sino porque ilustran un serio proyecto juvenil que nunca llegaría a completarse y que se quedó, dicho unamunianamente, en uno de los ex futuros de su autor», explica la investigadora y viuda del poeta, Susana Rivera, en un libro en el que se recogen seis artículos de esta etapa junto a otros muy posteriores[2].

Ser crítico de música le ofrecía dos posibilidades muy atractivas al joven Ángel González. En primer lugar, el poeta siempre se declaró a sí mismo un músico frustrado, por lo que entrar en contacto con los creadores de la época le resultaba de lo más atrayente en una ciudad como Oviedo, que pese a tratarse de una capital de provincias disponía de una muy notable programación musical. Por otro lado, le daba la oportunidad de escribir sus primeros textos pensando en que serían leídos por el público, lo que le obligó a educarse en el rigor de la escritura y en la precisión que las limitaciones de espacio obliga a los textos periodísticos. Sobre aquellas críticas, Ángel González consideró que fueron una «experiencia» más interesante para él que para sus lectores. Lo cierto es que aunque no disponía de la formación necesaria para el puesto sí que había tomado algunas clases de música y tenía una intuición sensacional a la hora de diferenciar lo que realmente valía la pena. Además, nada más comenzar se afanó en estudiar teoría e historia de la música por su cuenta, lo que contribuyó a que las críticas fueran cada vez más notables y a que pronto se ganara el respeto del público y de los artistas.

Posiblemente los temores que le causaba su trabajo como crítico llevó a Ángel González a esconderse bajo un pseudónimo, Bercelius, el protagonista de una de sus novelas favoritas, *El amado vagabundo*.

Durante los años en los que colabora con el periódico, González consigue licenciarse en Derecho y comienza a preparar oposiciones

---

[2] González, Ángel: *50 años de periodismo a ratos y otras prosas*, Introducción y selección de Susana Rivera, Oviedo, Ediciones Nobel, Colección Clarín, nº 12, 1998.

al Ministerio de Hacienda. Además, realiza diversas prácticas profesionales en diferentes bufetes de abogados e inicia el doctorado en la Facultad de Derecho de la Universidad de Oviedo. A lo largo de los primeros meses de 1950, Ángel González, que cada vez está más ligado a *La Voz de Asturias* y que ha incrementado de manera importante el número de sus publicaciones, comienza a plantearse de manera muy seria la posibilidad de dedicarse para siempre al periodismo. Por este motivo, en 1951 interrumpe sus estudios de doctorado en Oviedo y se marcha a Madrid para seguir un curso acelerado en la Escuela Oficial de Periodismo en compañía de su amigo Paco Ignacio Taibo. El curso, que duraba cuatro meses, había sido convocado con el propósito de regularizar a parte de los periodistas que podían demostrar una larga experiencia en la profesión pero que no eran licenciados en la materia. Era el caso de Ángel González y de muchos otros, si bien la Escuela sólo admitió a unos pocos, cuyas familias tenían contactos dentro del régimen. Por este motivo, resulta extraño que alguien como González lograse el ingreso[3].

Tras los cuatro meses de rigor, consiguió la inscripción en el Registro Oficial de Periodistas con el número 1867, gracias a lo que pudo obtener el carné de periodista número 516, que fue expedido en Madrid el 11 de julio de 1953.

Pero el esfuerzo no se vio recompensado. Su nueva situación legal con respecto a su trabajo no hizo cambiar su estatus profesional y las colaboraciones con *La Voz de Asturias* no le aportaban los ingresos suficientes. Además, durante su estancia en Madrid había frecuentado diferentes tertulias literarias y había comenzado a dedicarse casi de lleno a la poesía, que había sustituido en cierta forma dentro de sus preocupaciones al periodismo y a la música.

Pero regresemos al principio. El 23 de noviembre de 1947, el joven Ángel González publica su primera crítica musical en *La Voz de Asturias*. Se trata de un pequeño texto sobre el guitarrista

---

[3] Susana Rivera asegura que en la escuela ingresaban sólo «amigos y protegidos del entonces director general de Prensa, Cerro Corrochano, a quienes éste quiso favorecer antes de su destitución, que se preveía inminente. Ángel González, en unas declaraciones a María Payeras, revela que logró entrar en coto tan cerrado gracias a una recomendación del obispo de Madrid».

Ángel Sanz. Las primeras líneas que escribe el nuevo crítico dan ya buena cuenta del que será su estilo, que no sólo se atiene a la descripción de los géneros y a la valoración de los diferentes elementos técnicos, sino que engloba la actuación concreta dentro del fenómeno artístico en general. «En la mañana del domingo dio Ángel Sanz un concierto de guitarra en el cine Áramo, con un programa muy variado. No puede ser más favorable la impresión que nos produjo Ángel Sanz. A pesar de su juventud domina un instrumento tan difícil como la guitarra, lo que demuestra un carácter estudioso, elemento imprescindible para el arte, que no es sólo inspiración caída del cielo, como algunos creen».

Fue la primera de una larga colección de críticas musicales que superan el centenar, en las que Ángel González se mostró como un crítico muy duro, si bien nunca escatimó un elogio para lo que le gustaba. En sus columnas puede verse que el joven se sentía muy atraído por la música moderna, que solía quedar fuera de las programaciones encorsetadas de la época. Ángel González encabezó una cruzada personal a favor de la música moderna que le llevó a ser muy crítico con las representaciones de ópera y con los programas de la Sociedad Filarmónica de Oviedo.

No sólo fueron críticas de música lo que publicó el futuro poeta en el periódico. Con el pseudónimo de Bervedere, un súper héroe americano, realizó una serie de columnas futbolísticas sobre el Real Oviedo. También empleó el nombre de Cano, el segundo apellido paterno por el que se conocía a la familia en Oviedo, para firmar una columna de opinión sobre temas locales titulada *Charlas de café*. Fue durante el mes en el que sustituyó la baja de un redactor, antes de marcharse a Madrid a obtener el carnet para poder dedicarse a lo que por aquel entonces creía que iba a ser su profesión.

Durante los cinco años en los que colaboró con el periódico Ángel González escribió un poco de todo. En la hemeroteca de La Voz de Asturias se conservan críticas de circo, entrevistas, un artículo sobre el romanticismo y el ballet o un largo reportaje sobre un tren romántico en el que aparece una foto del joven trabajando como periodista.

El 18 de mayo de 1950 aparece publicado un reportaje titulado «Una visita a la cocina del Gran Hotel Circus», firmado por A. González Muñiz. Se trata del texto más personal y emotivo de

todos los firmados por Ángel González en *La Voz de Asturias* durante este periodo. Comienza con una descripción de cómo es el circo, al que define como «un mundo sin horas de oficina cuyos habitantes son capaces de andar por un alambre a veinte metros de altura». Totalmente seducido por ese mundo, Ángel González debió recordar otros mundos imposibles con los que había soñado. Si de niño había querido escapar de la realidad marchándose con el circo, por aquel entonces recordaría a Maria Margarida Martín Araujo, una chica portuguesa a la que conoció por radio, gracias a José Antonio, uno de los huéspedes que se instalaban en su casa para que la familia pudiera salir adelante. Tras ser descubierta la radio clandestina del radioaficionado con el que entabló amistad, el joven se tuvo que conformar con seguir comunicándose con Maria Margarida por cartas que enviaba a la rua Augusto Gil número 10 de Guarda, Portugal. Los dos novios, que no se conocían, habían adquirido por las ondas un lenguaje sentimental, una especie de código personal que les había unido de forma simbólica. Después, con las cartas, la relación se fue apagando hasta que dejaron de llegar al buzón.

En un momento de su reportaje sobre el Gran Hotel Circus de los hermanos Frediani, la nostalgia se apodera de Ángel González cuando dos payasos portugueses le cuentan que hace quince días que salieron de su país para comenzar una gira por España. ¿Conoce usted Portugal?, le preguntan al joven, a lo que el periodista contesta que sólo por correspondencia.

Ese reportaje supuso también un episodio sentimental en la vida del periodista y futuro poeta. La joven acróbata a la que conoció y entrevistó, Regina Frediani, salió con él algunas tardes, fueron a bailar y a pasear por Oviedo. Pero la vida de una acróbata circense hacía imposible que pudieran mantener una relación. «Las carpas y la música de la farándula exigían más precauciones que las baladas románticas de las olas del mar», explica García Montero. Finalmente Regina se marchó con el circo a otra ciudad. Ángel le mandó libros y le escribió algunas cartas y poemas. De esos poemas nos ha llegado uno que escribió nada más marcharse la joven, de la que llegó a enamorarse, y que forma parte de *Áspero mundo*, el primer libro de Ángel González.

Me he quedado sin pulso y sin aliento
separado de ti. Cuando respiro
el aire se me vuelve en un suspiro
y en polvo el corazón, de desaliento.

No es que sienta tu ausencia el sentimiento.
es que la siente el cuerpo. No te miro.
No te puedo tocar por más que estiro
los brazos como un ciego contra el viento.

Todo estaba detrás de tu figura.
Ausente tú, detrás todo de nada,
borroso yermo en el que desespero.

Ya no tiene paisaje mi amargura.
Prendida de tu ausencia mi mirada,
contra todo me doy, ciego me hiero.

Después, Ángel González firmaría con diferentes nombres, unas veces como A. González Muñiz, otras sólo como González, diferentes crónicas dedicadas al circo, como la escrita sobre el estreno del Circo España en la ciudad, de los populares hermanos Díaz. «En él se alternan el humor, la habilidad y el riesgo, representados en números que se suceden con gran agilidad, sin dar lugar al aburrimiento». ©


ANDARSE POR
LAS RAMAS

Maldita belleza 49 apuntes sobre Diego Jesús Jiménez (1942-2009)

Juan M. Molina Damiani

[1] La conciencia poética de DJJ resulta de la tensión que mantienen entre sí lo real que dispara su deseo y la insatisfacción que le provoca la realidad, dialéctica ante la que nuestro autor ve su naturaleza arrojada de la historia.

[2] Adentrándose en la naturaleza de nuestra realidad, en la teatralidad del espacio que conforma la sociedad posmoderna – un mundo en ruinas donde la explotación del hombre por el hombre sigue siendo la moneda más manejada por el mercado de valores vigente mientras que su fiesta de disfraces se adueña de lo real de nuestras vidas–, escruta la poética de DJJ las apariencias con que cada momento de nuestra historia suele equívocamente presentarse.

[3] Aunque su realismo jamás pretenda desvelar los misterios de lo real que mueven nuestros deseos más ocultos, sino simplemente reproducirlos mostrando con claridad sus turbulencias, la obra de DJJ deja descifradas las razones irracionales que obstaculizan la contemplación de lo real sin impedir que la realidad continúe percibiéndose desde las representaciones falaces que suelen conformarla.

[4] Heterodoxo dentro de la ortodoxia antirromántica novísima, el confesionalismo de la poesía de DJJ rara vez presenta escindidas la voz textual del yo que la preside y la voz del sujeto empírico que la saca adelante: el octanaje hermenéutico de su expresionismo es un producto engendrado involuntariamente por la belleza y la verdad que no sólo nos hace ver lo sensible que no

somos capaces de mirar sino también sentir lo evidente en que nunca acabamos de fijarnos.

[5] La vocación de DJJ por aprehender lo real discriminando la realidad nunca la cataliza su poética transcribiendo aquello que su yo consciente percibe, sino, por el contrario, eso otro que contemplan sus yoes irracionales más recónditos. Tan alejado del naturalismo retiniano como del automatismo surrealista, en DJJ el poema es siempre un acto de obediencia –nunca un acto de voluntad– que da acceso sensible a las emociones antes de quedar configuradas como experiencias.

[6] Para que sus imágenes objetivas den acceso a visiones subjetivas, las de los misterios que conforman nuestra vida expuesta al mundo, el imaginario de DJJ transcribe aquellos arrebatos poco menos que místicos de que es objeto su conciencia cuando acaba siendo secuestrada por la memoria involuntaria o el sueño –reactivos que se revelan en esta obra como motores poéticos para el despertar histórico.

[7] Sólo cuando recuerda de modo imprevisto a partir de su fidelidad proustiana al mundo perdido o cuando rememora un sueño que irrumpe en su vigilia –*i. e.*: únicamente cuando su yo no se ve gobernado por la razón de su conciencia sino rendido a su memoria involuntaria, a esos recuerdos suyos olvidados que no fueron convocados a posta, o a sus visiones oníricas, alucinaciones desde las que reconoce esas emociones venideras en las que nunca podrá nítidamente reparar cuando llegue el momento de experimentarlas por vez primera de modo consciente–, accede DJJ a esos momentos misteriosos aún pendientes de vivir en el futuro o a esos otros pretéritos que aun siendo igualmente suyos no tenía conciencia de haberlos vivido todavía.

[8] La obra de DJJ memoriza nuestro dolor histórico sin olvidarse de la pureza del espacio donde logra encarnarlo porque si su expresionismo informalista nos hace sentir la humillación de que somos objeto los sujetos de este tiempo, la luz imprevista de su naturalismo barroco nos hace ver que la naturaleza de la oscuridad que habitamos es parecida a la del poema –lo primero que se cuestiona esta poética nunca irracional o simbólica por ser resultado de rebuscadas correspondencias mundanas con lo visible, sino realista y expresionista por serlo de las interferencias vitales de lo sensible manifiesto.

[9] El voltaje hermenéutico de esta poesía de tan largo alcance performativo como firme vocación deconstructiva deriva de que su materialismo visionario y fantástico logra aprehender la contemplación de lo trascendente, de lo misterioso de nuestra irracionalidad, conforme nombra dialécticamente el realismo falaz con que la realidad establecida suele representarlo –un escrutinio que concreta lo inmanente mediante imágenes formales cuyo racionalismo realista empasta el irracionalismo de que arrancara el proceso.

[10] La escritura de DJJ, antes que contar sucesivamente una historia, que representarla de modo lineal, nos coloca ante un discurso simultáneo tejido a base de fragmentos yuxtapuestos. Ante la dicotomía «narración *vs.* yuxtaposición», se decanta por yuxtaponer visiones fugaces e imágenes instantáneas, lo que la perfila como una historia cinematográfica jamás montada de acuerdo con los pactos consecutivos de la realidad sino a partir de los misterios alternativos de lo real, una sintaxis de resolución figurativa pero pulso alucinatorio donde si las mentiras de la realidad, tantas veces verosímiles como falaces, quedan deconstruidas, lo verdadero pero tantas veces inverosímil de lo real queda misteriosamente revelado.

[11] La obra de DJJ siempre está atestada de tensiones vitales porque anda pendiente de los misterios del mundo. Por saber nuestro poeta que toda historia relatada engendra una mentira, una falsificación, su poesía va a constituirse como un espacio sensible donde apenas se disponen los acontecimientos de modo racional.

[12] La obra de DJJ no sólo materializa analíticamente, mediante música y color, sus visiones de la historia detenida y de la naturaleza en movimiento, sino que formaliza analógicamente, por medio de líneas y palabras, sus imágenes de la detención del tiempo y de la movilidad del espacio –visiones e imágenes producidas por su percepción contemplativa de la dialéctica que mantienen entre sí la realidad y lo real.

[13] El realismo irracional de DJJ se reconoce como un espacio barroco que embrida su irracionalidad ensanchado su naturalismo desde el momento en que la irrupción de lo visionario, la materia producida por la fantasía que nos hace ver lo sensible, acaba siendo reconstruida formalmente por medio de imágenes, conciencia reproductiva que hace sentir lo que se ve favoreciendo la comunicación, narrándonos de modo realista lo que le sucediera al poeta durante sus irracionales arrebatos creativos.

[14] Al mostrar lo transcendente con materia, esto es: de modo realista, y encarnar lo contingente con forma, esto es: de acuerdo con un procedimiento irracional por simbólico, acentúa la poesía de DJJ su barroquismo: si su materialismo alcanza una dimensión no sólo realista sino también espiritual, su formalismo, aun siendo irracional, anda atestado de atributos sociales. Sí: materialismo espiritual con valor histórico y formalismo vitalista con valor temporal los de DJJ: si la materia de su poesía está cargada de espiritualidad y de historia, su forma la vitaliza el tiempo de este mundo.

[15] Si esta obra deja informe la idea para que no se desmaterialice su misterio y materializa la permanente transitoriedad de lo substantivo formalizando lo más adjetivo de la manifestación fugaz de su esplendor –lo único realmente a la larga duradero–, es porque pretende apresar la fugacidad mientras lo permanente vuelve a pasar sucediendo: trama estética, así, radicalmente barroca la de DJJ: su textura siempre termina empastando el acabado irracional y dionisíaco de sus visiones matéricas –informales por ser producto de la fantasía– con el naturalista y apolíneo de sus imágenes formalistas –conscientes por nunca abdicar de los patrones del realismo.

[16] Al formalizar la materia y materializar la forma, la estética de DJJ resacraliza su irracionalismo naturalizándolo, rehumanizándolo, volviéndolo histórico y materialista –lo que contribuye a que cobre preciso significado espiritual–, y profana su realismo formalizándolo, temporalizándolo –lo que le asigna un concreto sentido de época al radicarse en el devenir de nuestro espacio.

[17] La obra de DJJ es un producto estético barroco donde se articulan visiones subjetivas con imágenes objetivas hasta concretar un acabado final visionario e imaginista, que no metafórico ni algebraico, cuya vocación, aun no estando jamás distraída de la comunicación con la realidad conocida por el lector, siempre será mostrar la naturaleza real de los misterios que tiene ante sí el yo histórico del espacio de este tiempo.

[18] El irracionalismo barroco y el expresionismo naturalista de DJJ dejan respectivamente purificado nuestro dolor y memorizado nuestro olvido porque nos relatan la irracionalidad de este tiempo oscuro desde un espacio claro por realista, solución dialéctica donde hallamos materializada la oscura vitalidad de la natura-

leza de nuestra historia y formalizada con claridad la crisis por que atraviesa el espacio sin tiempo de nuestro mundo.

[19] Si entender el significado irracional de la poesía de DJJ, expreso en su materia visionaria, dificulta que pueda comprenderse todo su sentido, alcanzar su sentido consciente, substanciado en su forma imaginista, propicia que parte de su significado no se nos entregue del todo jamás, callejón sin salida que habla a las claras de la dificultad de interpretar unívocamente esta obra que no persigue sino escuchar a su lector para ver qué le dice –un lector que ya no podrá ser el consumista, pasivo y feudal tan grato a tantos señores autores de estos días.

[20] Semilla más que fruto, la obra de DJJ produce en sus destinatarios un *shock*: nos exige a sus lectores explorar sus significados textuales y cargarlos de sentido civil pero sin que nos sintamos poseedores de nada del mundo porque nos hace sentirnos poseídos por la totalidad de la vida, *i. e.*: por la poesía que no sólo ilumina nuestros sentidos sino que es producida por la sensibilidad que ella misma ha reactivado: por la visión realista que nos procura su materia hasta permitirnos el acceso a lo primigenio de la naturaleza histórica de nuestro ser, allí donde se formaliza al unísono una imagen irracional del espacio de nuestro tiempo desprovista de cualquier adherencia anecdótica.

[21] Anteponiendo la anticipación del conocimiento sensible a la comunicación del conocimiento racional, entiende DJJ que no son los sentidos los que producen el lenguaje, sino el lenguaje el que reactiva los sentidos. Su poesía, empero, antes que producir sentido para el mundo, que lo produce y mucho, es producida por los sentidos, unos sentidos iluminados que se rebelan, puros, a seguir presos de una vida sin sentido.

[22] El alcance ético de la obra de DJJ jamás resulta de un *para* apriorístico de su estética, de que su resolución de estilo obedezca a finalidad moral alguna fijada de antemano. Que esta estética traiga consigo una ética sólo se debe a que su horizonte estilístico es siempre efecto de un sistema productivo que cuenta con un *porque* poético. La vitalidad moral de esta poesía es consecuencia del acabado materialista y formal de su estética, efecto, a su vez, de una matriz poética cuya naturaleza superromántica opera a partir de la dialéctica «real *vs.* realidad», el motor que activa su proceso de producción expuesto a las tensiones de esta época.

[23] El irracionalismo realista de DJJ exige ser leído como las huellas dactilares naturalistas que el tenebrismo vital de nuestro autor y las tensiones epocales de nuestro mundo han ido dejando sobre la película visionaria de su obra, un cono conceptual y figurativo, manierista, cuya estructura de cristal permite ver con realismo los desajustes con que han sido dispuestos los círculos de su maquinaria interior, correlatos verticales de la irracional fábrica exterior de la que vienen a ser a la postre producto.

[24] Documento moral antes que monumento estético, propuesta cuyo alcance ético es involuntario, reconozcamos la poesía de DJJ como heredera de la lección dictada por el *Juan de Mairena* de don Antonio Machado al señalar que el artista siempre ha de ir a «la ética por la estética».

[25] Hasta encarnar el espacio falaz de la historia de nuestro mundo y el tiempo verdadero de la naturaleza de nuestra vida, la estética de DJJ formaliza matéricamente una serie de imágenes visionarias que dejan al descubierto una nueva experiencia de lo real trascendente aún sin concretar del todo por las analogías conclusas de la realidad –*i. e.*: de nuestros insondables misterios– y deconstruidas esas viejas emociones que la realidad contingente aprehendiera sin tener en cuenta lo real donde fueron cobrando cuerpo inconcluso –*i. e.*: nuestros convencionalismos ideológicos.

[26] Consciente de que el arte de nuestros días aún no es expresión contenida de una voluntad benefactora que nos redima del mal, de lo que nunca abdica la poesía de DJJ es de plantearnos que el bien resulta a día de hoy poco menos que impensable porque ya apenas nadie lucha contra la muerte que terminantemente lo prohíbe –*i. e.:* contra el fascismo en libertad de esta época cuya ideología hace mera mercancía del arte, el fascismo posmoderno que se pone simpático para seguir ganando la paz del presente pese a haber perdido todas las guerras del pretérito, el fascismo neoliberal cuyo estado de excepción decretado por las masas jamás tolera disidencia alguna porque a diferencia de aquel otro que veía al pobre como un holgazán o un enfermo, ahora lo ve como un delincuente en potencia.

[27] Lugar histórico no sólo producido poéticamente sino donde además se reproduce la poesía –sinónimo de vida porque para nuestro autor poesía es todo aquello que acaba matando la

muerte que nos impide vivir la vida cuando nosotros deseamos–, la obra de DJJ carece de voluntad expresa de historiar desde lo subjetivo: sólo pretende objetivar la naturaleza de nuestras ruinas.

[28] Atendiendo preferentemente tres nervios capitales –amor, arte e ideología–, nos sitúa la poesía de DJJ, su música de vanguardia desafecta con el sonsonete modernista tantas veces remasterizado por los poetas peninsulares de las cuatro últimas décadas, dentro del espacio histórico en crisis de la naturaleza de este tiempo.

[29] Conjurando el olvido y fortaleciendo la memoria, encierra la conciencia ética encarnada por el materialismo formalista de esta estética no sólo una redefinición implícita de la naturaleza de la poesía como ese otro mundo misterioso ocupado por la vida que se niega a entregársenos cuando nosotros queremos, sino también una acentuación histórica explícita del vitalismo ciudadano que hoy cabe exigírsele al arte de nuestros días.

[30] Jamás responde el vitalismo de DJJ a que nuestro autor vitalice su poesía poetizando su vida hasta el punto de alejarse de la escritura abandonándose a vivir de modo extremo, sino, antes bien, a que vitaliza íntimamente su poesía escribiéndola al dictado consciente de la vida. Que el materialismo formalista de esta obra delimite su naturaleza como tiempo contenido de una vida y reconozca su espacio como expresión substanciada de un mundo le confiere a su vitalismo tanto una dimensión existencial cuanto el valor añadido de alzarse como lugar histórico.

[31] Expandiendo el espacio suspendido en el tiempo y demorando la marcha fugaz del tiempo ante el curso del espacio, es DJJ un panteísta místico nada escapista: religando la espiritualidad de su ser a lo primigenio de nuestra naturaleza común, manifiesta su poesía las tensiones de nuestra historia, en esta obra, siempre, espacio suspenso en su transcurso pero eternamente sucediendo.

[32] Nos adentra DJJ con forma y materia en lugares y momentos que sin su obra nunca contarían con carta de naturaleza ni historia: su poesía no es posterior a lo que nos cuenta sino canto anticipatorio de aquello que misteriosamente puede ya habernos sucedido pero nunca del todo a conciencia todavía.

[33] Gracias a la potencialidad creacionista de su naturalismo informal, que se duele por el olvido histórico de nuestro mundo, y de su cubismo barroco, donde se purifica vitalmente la memoria

de nuestro tiempo, puede Diego Jesús Jiménez, iluminados sus sentidos, contemplar desocultado a su yo, imaginarse emociones primigenias de su naturaleza íntima y procurarnos además una visión extrema de nuestra historia hecha experiencia recién inaugurada: caídas en la cuenta paradójicas, sí, por cuanto siempre resulta tan bello como doloroso reparar en que si lo creado por el poema pone a salvo la eternidad de lo perdido cuestionándose la realidad histórica que encarna su propio modo de representación textual, el acceso a dicho estado de conciencia donde la vida se deja vivir percibiéndola de veras sólo lo hace factible el mundo de la escritura poética.

[34] Visor sensible que atrapa lo esencial permanente pero fugaz de tiempo y naturaleza y radar evidente donde transcurre la aparente quietud coyuntural de espacio e historia, la poesía de DJJ contribuye a que cobre cuerpo estable lo transitorio que sólo se materializa una vez que ha perdido su forma.

[35] Sobrepasa la obra de DJJ los límites de la representación hasta alcanzar potencialidades creativas: se presenta como la levadura dialéctica de una nueva realidad donde lo real lo amasa el lector, responsable así de aprehender lo que sintiera, está sintiendo o esté llamado a sentir sin necesidad de que tenga que contárselo nadie porque todo le será dado percibirlo, inmovilizado en su transcurso, cuando lo recree por su cuenta su yo contemplándolo ocurrir poéticamente.

[36] Salva DJJ con su poesía, de un lado, todo aquello que vivió sin conciencia, lo que fue perdiendo sin apenas sentirlo, eso que apenas le dejó un vaguísimo recuerdo; y se anticipa, de otro, a lo que aún no le ha ocurrido, a lo que el futuro le imponga sentir sin permitirle reparar en lo que entonces le suceda, a todo aquello que su memoria no logre salvar del olvido cuando el pretérito acampe de pronto otra vez en su presente.

[37] Que deje purificada nuestra memoria del pretérito al mostrarlo con la melancolía propia de quienes aceptan la derrota del tiempo sin quedar apenas dolidos y que a la par se duela por los olvidos del futuro haciéndonos sentir nostalgia del presente que nunca podrá ser de nuevo porque siempre lo acabamos olvidando, le asigna a la poesía de DJJ un valor arqueológico radical: excava este tiempo, memoriza su naturaleza histórica, desentierra el espacio que nuestra razón insensible olvida a cada instante.

[38] Tras defender que sólo viviendo la vida a conciencia se la puede vivir de verdad, la obra de DJJ colocaría a su autor, tras llevarlo hasta al límite de reconocer el arte como el único lugar de este mundo donde la vida aún se deja vivir, ante el abismo de pensar sensiblemente si era la irracionalidad realista de su estética la que le hacía invivible su vida, la que le impedía vivir su poesía.

[39] De clara, la poesía de DJJ es cruel: hace ver lo real, sentir su verdad sacrílega, la luz de la muerte. Conciencia a fin de cuentas autodestructiva la de esta obra de frontera cuyo realismo irracional, cuya maldita belleza barroca, no sólo plantea de modo aporético y nihilista, por el camino de la desposesión, que somos un sueño soñado por nadie, sino que reporta además tal noticia de la nada que cae en la cuenta de que hay que renunciar a la vida para que no nos sea imposible vivir.

[40] Ensayo moderno –que no vanguardista– que recarga de vida la naturaleza de este tiempo del que ya se ha adueñado nuestro mundo sin espacio ni conciencia de la historia, la poesía de DJJ se presenta como una tabla de salvación para los perdedores que no renuncian a vivir la vida sintiéndola latir junto al mundo ensanchando la existencia de su ser, a practicarla en un futuro donde no se encuentre tan escindida del mundo como ahora.

[41] Al comunicarnos con realismo la incomunicación en que nuestra sociedad funda su arracional sistema de valores, el hermetismo irracionalista de DJJ acaba reconociéndose como exponente realista de su compromiso civil frente a los tejemanejes literarios con que otras obras más claras articulan su crítica social.

[42] DJJ purifica nuestra memoria de todo aquello que cabe deconstruir y se duele por el olvido de eso otro que nunca recordamos. Iconoclasta, siempre en guardia ante el relato que la realidad nos hace de lo real donde nuestra existencia fabrica sus misterios, su vitalidad concilia purismo y compromiso: si su materialismo, espiritual y puro, humaniza la factoría de vanguardia desde la que opera, su formalismo, epocal y comprometido, reactiva la tradición realista de la modernidad.

[43] Cambiar de vida y transformar el mundo: los dos pilares cosmovisionarios de toda la obra de DJJ, un todo unitario cuya seña de identidad más emblemática es el humanismo, un humanismo que al no producir conformidad ni cosificar las conciencias lo

orillaría, primero, de la sinécdoque del segundo Castellet –el que defendería desde la patriótica presentación de sus *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) que el nacionalinformalismo de sus elegidos era la certificación estética de que de que libertad y dictadura ya eran constructos compatibles cinco años antes de la muerte de Franco– y lo alejaría, diez años más tarde, del nacionalrealismo figurativo con que *Las voces y los ecos* (1980) de García Martín programarían aquella década desde postulados más neoliberales y menos iconoclastas: una vuelta al orden tardorrealista del Medio Siglo, agotado ya el tardovanguardismo layetano porque su balance de resultados estaba muy por debajo de sus expectativas iniciales, donde la poesía pocas veces se excava en lo real misterioso sino que se deposita sobre la realidad a modo de mera retórica literaria.

[44] Si el realismo de DJJ, constante presente desde el inicio de su trayectoria, jamás le permitió a nuestro poeta ser considerado un novísimo, la fidelidad al irracionalismo de que da sobrada muestra toda su producción tampoco favorecería que su voz de frontera fuera recuperada por la historiografía archinovísima cuando se apropiase de lo figurativo como rasgo característico de su patrimonio.

[45] Sin sitio dentro de los momentos historiográficos por los que ha ido degenerando su generación desde los años sesenta hasta hoy, iconoclasta sin querer con el pasado, el presente y el futuro poéticos que el departamento comercial de los realistas de la «Escuela de Barcelona» deja ordenados al comenzar la década de los sesenta al explicar *pro domo sua* el curso seguido por la poesía española a partir de 1939, muy pocos vínculos mantiene el irracionalismo realista de DJJ con las corrientes líricas dominantes de las cinco últimas décadas.

[46] Distinta no sólo de las sucesivas soluciones realistas de nuestra posguerra –*i. e.*: de las sociales de los cincuenta y de las críticas del decenio siguiente– sino también de las postuladas por la vanguardia tardofranquista –el informalismo, el culturalismo y la metapoesía que fueron sucediéndose a lo largo de la década de nuestra transición a la democracia–, la poesía de DJJ tampoco estuvo acordada durante el fin de siglo ni a la tonalidad tardorrealista ni a las epigonales estéticas que a dicha corriente hegemónica quisieron plantarle cara sin estar cargadas jamás de razones poéticas de peso.

[47] Las alineaciones de nuestros libros de secundaria y el santoral de nuestros manuales universitarios se desploman como un castillo de naipes cuando han de vérselas con la iconoclasta historicidad de la poesía de DJJ, una barricada estética que no se deja interpretar desde los lugares comunes que acostumbra la historiografía canónica establecida.

[48] El imaginario moral de la cosmovisión estética de DJJ se conforma como una propuesta votiva donde el patrimonio novísimo más convencional no sólo se muestra como la estética guapa con que el antifranquismo desarrollista, el hastiado de lo social, comenzaría a darle su adiós más educado a la España de la dictadura, sino además como el catalizador posmoderno que decanta el canon de la poesía española de finales del siglo XX en favor del tardorrealismo.

[49] Desde comienzos del último tercio del siglo pasado, el patrimonio poético, estético y ético acumulado por la obra de DJJ está poniendo patas arriba la historiografía canónica que explica lo sucedido en nuestra lírica a partir de 1939, toda ella, en su conjunto, un imaginario cortado por el patrón hermenéutico que Castellet dejara perfilado en su prólogo a *Veinte años de poesía española* (1960), el libro donde queda formalizada la lectura oficial de nuestra poesía desde el final de nuestra Guerra Civil hasta nuestros días a partir de una defensa sociológica del realismo burocrático, un naturalismo en sintonía con ese otro de la Europa de posguerra que rara vez toleró las sensibilidades simbolistas, surrealistas e irracionales porque tuvo en su punto de mira la tradición romántica, la gran enemiga a batir de esta antología planificada para tiempos de desarrollo pero heredera de los viejos principios sociológicos del neoliberalismo del Ortega más reaccionario, ese Ortega cuyo racionalismo vitalista vería reactualizada su tesis estética más celebrada, la de que el arte de vanguardia está deshumanizado, con la sensibilidad posmoderna.

Nota biobibliográfica sobre Diego Jesús Jiménez.

Conquense de adopción –pasó su niñez en Priego de Cuenca y su adolescencia en Cuenca y Barcelona–, Diego Jesús Jiménez

nació, sin embargo, en Madrid, en 1942, adonde volvería a finales de 1961 para estudiar Periodismo, ejercer su profesión, trabajar como editor, casarse con Társila Peñarrubia y fijar su residencia hasta el día de su muerte, el 13 de septiembre de este año. Además de los tres títulos iniciales de su trayectoria –*Grito con carne y lluvia* [Cuenca, Minerva, 1961], *La valija* [Bilbao, Alrededor de la Mesa, 1963] y *Ámbitos de entonces* [Palencia, Rocamador, 1963]–, conforman su obra poética *La ciudad* [Madrid, Rialp, 1965: «Premio Adonáis» de 1964], *Coro de ánimas* [Madrid, Biblioteca Nueva, 1968: «Premio Nacional de Literatura»], *Fiesta en la oscuridad* [Madrid, Dagur, 1976: «Premio Bienal de Zamora» de 1975; reeditado en Madrid, Bartleby, 2006, con epílogo de Pedro Luis Casanova], *Bajorrelieve* [Huelva, Diputación, 1990: «Premio Juan Ramón Jiménez»; reeditado, con prólogo de Manuel Rico, en Valencia, 7 i mig, 1998] e *Itinerario para náufragos* [Madrid, Visor, 1996, 1998[4]: «Premio Jaime Gil de Biedma», «Nacional de la Crítica» y «Nacional de Literatura»].

Pintor también y autor de sendos ensayos sobre dos pintores figurativos de la «Escuela de Madrid», *Cirilo Martínez Novillo* [Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972] y *José Sancha* [Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974], Diego Jesús Jiménez tiene reunida parte de su obra poética, la anterior a *Bajorrelieve*, en *Poesía* [prólogo de María del Pilar Palomo, Barcelona, Anthropos, 1990] y cuenta con una antología de toda su producción, *Iluminación de los sentidos* [Madrid, Hiperión, 2001, prologada por Manuel Rico]. Merecedor de una enjundiosa literatura crítica, han atendido hasta hoy su obra dos monografías, una de Manuel Rico, *Diego Jesús Jiménez: la capacidad visionaria y meditativa del lenguaje* [Cuenca, Ayuntamiento / Instituto Juan de Valdés, 1996], y otra de Ángel Luis Luján, *Desde las márgenes de un río. La poesía coral de Diego Jesús Jiménez* [Córdoba, Litopress, 2006]; una edición crítica de Juan José Lanz, quien anotaría *Bajorrelieve* [e] *Itinerario para náufragos* [Madrid, Cátedra, 2001]; y un volumen de Juan M. Molina Damiani y Martín Muelas Herraiz, *La poesía de Diego Jesús Jiménez* [Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007]. C



H
Biblioteca


PIORREA
LARGO 09

Desarraigo y rebeldía adolescentes

Santos Sanz Villanueva

En las primeras líneas de *Deseo de ser punk*, Martina, adolescente de dieciséis años que estudia Bachillerato, protagonista y narradora de la novela, deja claro su problema y lo resume en una feliz idea abstracta: «Yo no tenía música», dice primero, y al poco repite el lamento, «Tener dieciséis años y no tener música». Enseguida y en la misma página puntualiza: «Creo que tener dieciséis años, llamarse Martina y no haber tenido música es un asqueroso desastre. Porque si la hubiera tenido sentiría que pertenezco a algún sitio, supongo». Esta grave falta provoca la dolorosa carencia que determina la acción principal de la obra: al faltarle «un código», que es lo que supondría tener música, siente un profundo desarraigo y ello motiva un decisivo gesto de rebeldía. Fue un 4 de diciembre. «Dejé de estar en clase». Y le suspendieron en los exámenes de cuatro asignaturas con calificaciones bajísimas, a ella, que «siempre sacaba buenas notas».

A partir de aquí, Martina empieza un vagabundeo ensimismado, una indolencia y apatía que son su manera de expresar desarraigo y soledad, sinsentido de la vida. Deambula por la ciudad, se encierra en casa, se refugia en una biblioteca, sube y baja en ascensores, recorre el Jardín Botánico madrileño, busca compañía... y, al fin, solventa su disconformidad perpetrando un acto terrorista locuelo y simpático en los estudios de una emisora radiofónica. Este itinerario de desaliento y desconcierto tiene un eje en la búsqueda de interlocutor que explica la decisión constructiva del relato, un largo escrito que redacta en un cuaderno.

Belén Gopegui: *Deseo de ser punk*, Barcelona, Anagrama, 2009.

Esta especie de carta está pensada como imaginaria conversación con un amigo ausente. He utilizado la conocida expresión de Carmen Martín Gaite (escritora que brindó muy temprano apoyo a Belén Gopegui) porque la búsqueda de interlocutor manifiesta bien la circunstancia general de Martina: la perentoria necesidad de encontrar alguien capaz de asumir sus confidencias, real (su amiga Vera) o ausente (el padre fallecido de Vera; el propio destinatario del escrito, sorprendentemente ajeno a la peripecia de la chica; condiscípulos a quienes telefonea). Esto lleva la novela a un terreno de deliberada ambigüedad, a un punto equidistante del análisis de la rebeldía adolescente (con un punto de referencia obvio, pero además explícito, en la obra maestra de esta temática, *El guardián en el centeno*, recordada un par de veces), de la insatisfacción existencialista (a pesar del distanciamiento implícito en un comentario sobre *El extranjero* de Camus), y de la crítica social dirigida contra el mundo de los adultos.

El fino entrelazado de estas superpuestas intenciones da a *Deseo de ser punk* su originalidad, en lo que se refiere al asunto. Gopegui nunca es una escritora convencional y bien lo demuestra aquí. Podría haber planteado su novela como un relato ceñido a esa edad comprometida que es la adolescencia, y, de este modo, se habría ocupado de una parcela de la realidad abandonada en las letras actuales, salvo por la preocupación al respecto que muestra Luis Mateo Díez con frecuencia, o por algunas complacientes y previsibles obras que hacen bulto en el floreciente negocio de la literatura juvenil. Abordar ese territorio ya habría sido por sí mismo suficiente, sobre todo si se lo abstraía de las hipotecas de esa moda reciente y efímera de los relatos generacionales de la juventud desnortada, emporrada y alcoholizada estilo *Kronen*.

De ninguna manera pretende Gopegui una novela generacional. Eso sí, no faltan rasgos de un momento preciso, que es la actualidad más cercana, en la que se inserta, sin mucho detallismo, la acción. Se decanta por analizar la problemática general de la adolescencia y por plantear el difícil proceso de su inserción en el mundo. Pero también aquí con el punto de vista particular de la escritora, cuya peculiaridad resalta si se compara a Martina con Holden Cauldfield, el protagonista de Salinger. Lo que en el americano es nihilismo revulsivo, la española lo restringe a desazón y perplejidad. Martina no asume la convencional muerte del padre;

no encabeza una guerra entre generaciones. Se distancia de sus mayores, por supuesto. Pero también encuentra un apoyo en el padre de su amiga Vera. Quizás con un punto de ternurismo e idealización, esta complicidad indica que no existen fosos insuperables. Además, Martina aclara, no una sino varias veces, el fondo existencial de su angustia, por encima de la confrontación familiar y de la caracterización generacional de los jóvenes de este momento. Tiene todo el interés en precisar que no la marca la marginalidad que haría tabla rasa del mundo adulto. «Mis padres estarían imaginándome de juega por ahí», comenta, «y yo lo único que hacía era ir a la deriva, anda, párate, cruza, vuelve a andar». «El aspecto de mis amigos –explica Martina– era completamente normal, ni pelo largo, ni cuero, ni tatuajes a la vista, ni anillo o pendientes. Unos vaqueros del montón, un jersey de lana de niños buenos». Ella se excluye de una minoría de borrachos, drogadictos o delincuentes, a la que no pertenece ni por rebeldía ni por segregación social.

Este es el portillo por el que entra el testimonio de actualidad de la novela, el diagnóstico social y el mensaje crítico esperable en Belén Gopegui. No sólo Martina se ve abocada al doloroso absentismo. También su padre sufre un síndrome parecido cuando se encuentra en paro y decide no volver nunca a trabajar. De este modo, *Deseo de ser punk* sitúa el problema genérico de la adolescencia en un contexto colectivo y apunta a la sociedad, al sistema de valores que produce semejante frustración y desaliento. Pero, como se ve, no culpabiliza a nadie en concreto. Los adolescentes son víctimas de un sistema, no de sus mayores y estos sufren idénticas frustraciones a las de aquéllos. Con ello elude el riesgo más grave en el tratamiento de la adolescencia, el maniqueísmo. Evita el estereotipo padres malos e hijos incomprendidos y respondones. E incluso expresa una rara comprensión: Martina piensa «que ser adulto a veces debe aplastar un poco» y siente piedad por las circunstancias de su padre, por la depresión que éste padece, más grave incluso que la de ella, pues ella dispone de ciertos refugios fuera del alcance del progenitor. Ambos forman parte de un mismo destino existencial: «sí, somos una pequeña raza asustada»; a la que vez que padecen una idéntica sociedad sin halagüeñas esperanzas.

Como he señalado, Gopegui acude a un relato confesional en forma de carta o algo semejante para expresar la conflictividad de Martina. La verdad íntima de la chica, lo que convierte una desazón bastante común en obra de arte, en relato singular, y valioso, reside en esta decisión formal. El motivo de la música funciona como núcleo que da sentido a su experiencia del mundo. Su carácter lo revelan las canciones que cita con abundancia y que se integran en la sustancia misma de la narración, dejando de ser simple notación ambiental; las letras de esas canciones –acompañadas con su correspondiente traducción al castellano– y los sonidos cuyos efectos ella apunta. Su mundo, la música que le identifica, está basado en el rock. Subraya el efecto enervante de la guitarra eléctrica –indispensable en sus composiciones predilectas– por encima incluso de las letras porque ese sonido revela los sordos gritos que viven en su insatisfecha conciencia; lo expresa, no lo cuenta. Un breve pasaje en el que ella y Vera encarnan la imaginaria puesta en escena de una canción tiene la fuerza de una vivaz imagen capaz por sí sola de plasmar la protesta por medio de una queja gestual y sonora. Y las canciones de la preferencia de Martina asumen la representación más eficaz del carácter de la chica, que refleja por medio de la música el distanciamiento de los adultos (odia la música de sus padres «porque en esa música la gente se da pena», reniega de los Beatles y desprecia a La Oreja de Van Gogh, que les gusta a sus mayores). Los lectores que no estamos al tanto de la peculiaridad de los muchos grupos de rock citados y de los matices que los diferencian nos perdemos una parte importante de las asociaciones que construyen la intimidad de Martina (aunque oportunas y no molestas observaciones palían esa dificultad) pero para quienes compartan ese conocimiento la novela ha de tener un elevado valor comunicativo, e incluso identificador.

El relato confesional, por otra parte, se sostiene en un registro lingüístico muy afortunado. Habría sido una tentación lógica y cómoda imitar la jerga juvenil, pero ello hubiera dado un pastiche costumbrista. El buen sentido artístico y verbal de Gopegui le lleva a una calculada estrategia que consiste en utilizar sólo unos cuantos rasgos idiomáticos que sugieren con bastante precisión el ámbito sociolingüístico del personaje («megarraro», «pasar de»

algo, «yo me piro», «una pasada de caros», «superincómodo», «superflacucho»). Basta con ellos para definir a la protagonista sin estereotipos y para que, a partir de esa base, el resto de la escritura discurra por medio de una frase corta, ágil, convincente, actual, sin hipotecas. Martina está harta de «discursos», dice a propósito de un comentario sobre la novela de Salinger, y el texto que escribe en el cuaderno hacer honor a esa creencia: constatación de vivencias inmediatas.

Deseo de ser punk añade un motivo más a la lista de los que Belén Gopegui va seleccionando en su proyecto literario de observar la múltiple realidad contemporánea a partir de una ceñida propuesta realista. Sin duda, Martina habla con palabras de la propia autora cuando la chica formula esta especie de poética como base de sus intereses comunicativos: «No necesito que me cuenten cosas del otro mundo. Nacer, morirse, la rabia, las cosas buenas, las putadas de este mundo son suficientes». La novela refleja la capacidad analítica habitual de la escritora. También supone una cierta inflexión formal al sustituir su tendencia a la discursividad por una escritura más directa. E indica, a la vez, un cambio en la posición de la autora respecto del mundo, pues la radicalidad de sus posturas anteriores cede ahora el lugar a una menor beligerancia. Tal vez sus seguidores la encuentren algo blanda y echen en falta esa explícita combatividad que le reprochan sus detractores. A mí, por decirlo de manera aproximada, Martina se me queda un poco poco punk. Esta Gopegui más templada no es, sin embargo, menos interesante que la anterior: es algo distinta pero con idénticas condiciones de excelente creadora de fábulas morales. ©

La locura de la guerra

Ramón Acín

«Al escribir se da uno cuenta de que las cosas no son como uno había imaginado. Tampoco como uno quisiera. Y tampoco como las ha escrito. La literatura y la realidad se alejan cuanto más quieres acercarlas. Y viceversa». Estas frases finales (pág. 395) de quien dice escribir *La comedia salvaje* –ese autor que dialoga con un viejito, por cierto relojero. No olvidar su más que posible guiño, pues los relojes ofrecen tiempo cronológico– indican con claridad la manera de acercarse a la obra y, en consecuencia, también como se debe interpretar. Si la guía pura de la novela no es ni la imaginación, ni tampoco la plasmación de la realidad –el deseo, aunque importante, pertenece a otra dimensión, responde a lo personal, a la postura, incluso ideológica– ni tan siquiera la mixtura de ambas, ¿qué es?, ¿qué pretende *La comedia salvaje*? Ahí, precisamente está la clave. Una clave de escritura y de lectura diferente a las ensayadas y conocidas hasta el momento.

Ovejero parte de una herida, siempre enorme y rezumante, de la sociedad española reciente. O sea, de la violencia fraticida que desemboca en guerra y, por tanto, en exterminio del adversario. Una violencia enquistada en España desde el siglo XIX, con tres guerras carlistas, y viva durante el siglo XX, con la guerra civil –además de sus consecuencias durante una larga posguerra–, que ha sido observada literariamente desde muy diversos enfoques. Las memorias, la perspectiva histórica, la oralidad, la imaginación... con su trasfondo de denuncia, de plasmación o, entre otras líneas utilizadas, de reflexión han alimentado multitud de obras literarias. En la mayoría, la búsqueda de lo sucedido, fiel o partidista, ha sido guión clave. Incluso, a veces, hasta la ironía y el sarcasmo, por hastío o con intención crítica, han sobrevolado tan purulenta herida.

José Ovejero: *La comedia salvaje*. Madrid, Alfaguara, 2009.

La comedia salvaje, de José Ovejero, es otra cosa y no hay que olvidarlo. Sin dejar de lado la realidad histórica –la documentación aflora a poco que se esté atento, al igual que lo hace la descripción realista del territorio donde acontecen los hechos narrados– Ovejero ha jugado a lo ciencia–ficción y al esperpento para, mediante el disparate y la distorsión, observar, como si estuviéramos situados en una lejanía próxima –valga el contraste–, la locura de la violencia característica, como mínimo, de la España de los dos últimos siglos.

El acercamiento de Ovejero, pese al permanente caudal de sonrisas que destila, nunca ahoga el dramatismo de la violencia que persigue mostrar. Y es, precisamente, ese tic de sonrisa continua lo que permite ver, en profundidad, lo cruel de las guerras. De cualquier guerra. Una visión con la que caen a tierra ídolos, arquetipos, heroísmos, patrias, enseñas… e, incluso, las mismas ideologías en las que se sustenta todo el variopinto museo de entelequias citadas. Es decir, de todo cuanto da cimiento a una realidad que nunca debió llegar a producirse, pero que, en su momento –también, desde la misma retrospectiva– no dudó en envolverse con la piel de la razón. Y razonar en torno a tal imposible es lo que pretende el escritor Ovejero. A razonar que no hay nada que pueda justificar la salvajada, la brutalidad, la maldad, el dolor… por mucho que los «santos principios» de la nación y de las ideologías así lo prediquen. Por eso, reírse de uno mismo y del entorno que define a uno como tal, es un método eficaz para la catarsis. Así, de forma tan diáfana, se muestra el tema y la problemática que laten en esta novela. Una novela que, por supuesto, no deja títere con cabeza.

Ideales de toda estirpe, clases sociales, probos ciudadanos, militares, políticos... e, incluso, el pueblo, tan anónimo como manipulado, caen bajo el foco triturador de la escritura en *La comedia salvaje.* Ovejero, deformando y jugando al artificio con el modelo de Valle-Inclán al fondo, busca ofrecer fidelidad en la mirada que ejerce –artísticamente, claro– sobre la realidad narrada. Todo aquello que posee entidad de realidad histórica es puesto en tela de juicio. Nada escapa a la perspectiva –Cervantes en el horizonte, con tal fuerza que hasta hay en la novela una quema de libros como en el *Quijote*–. A la perspectiva y a la mirada de la

distorsión sobre esas entidades para descubrir costuras y puntadas. Y, así, consigue que se observe que la guerra civil española fue un sinsentido. Un sinsentido donde todo el mundo quiso tener razón. En la novela, cada una de las dos Españas manifiesta su razón. Y dentro de ambas Españas, más de lo mismo. Cada facción enarbola también su razón. Violentamente, claro. Sean anarquistas, comunistas, socialistas, republicanos, separatistas... de un lado, tibios o no tibios; sean fascistas, requetés, militares, capitalistas... de otro, intransigentes o no. A la postre, una imagen fija, fijada e inamovible: un país asesino, destrozado, desolado, sin alma... condenado a una larga travesía por el desierto, pues ni siquiera hay cabida para un pacífico «Moisés» –como Benjamín en la novela– que enderece la situación. La narración deviene así, porque la guerra civil española, al igual que las guerras carlistas del XIX, es producto de dos concepciones irreconciliables de lo que debe ser España. La falta de razón conlleva la imposibilidad de futuro, a no ser, claro está –fácilmente imaginable–, que se produzca el exterminio de una de las partes.

Para llegar a una mirada limpia de todo arrabio y no dejar títere con cabeza como se ha apuntado –algo muy resbaladizo cuando se toca un tema como éste–, Ovejero ha dado un salto mortal en el vacío. Su ingenio ha buscado el peligroso apoyo de lo que pudo ser, sin que éste «pudo ser» caiga en lo inverosímil. Milagrosamente. En suma, que su apuesta descansa en la especulación. Una especulación asentada en un difícil equilibrio. Pues, junto a la historia sucedida y conocida, habita el futuro ya imposible. Mixtura que, mediante una ingeniosa pirueta en lo posible imaginado, consigue desembocar en una «irrealidad real» –valga la contradicción– o, digamos mejor, en una «irrealidad asumible» que, en lugar de configurar un simple y vacuo ludismo narrativo e imaginativo como cabría suponer, parece contener la posibilidad de la mirada a fondo.

Benjamín, estudiante de cura enclaustrado, a quien el estallido de la guerra le coge, desamparado, fuera del seminario, es el elegido para la «misión». Por orden de don Manuel Azaña, tiene que llevar una carta suya y otra del golpista Cabanellas al filósofo Ortega, «uno de los pocos a los que respetan la derecha y la izquierda moderadas» (pág. 36). La sorpresa de los golpistas ante

la resistencia de los leales a la República, y la situación del líder republicano, consciente de que acabará mal la vorágine en la que el país se halla sumido, engendra la duda, la posibilidad de un giro en los acontecimientos –ojo, ya acaecidos– . Lo verosímil se fragua así como algo real y el edificio de la novela ya puede crecer –milagrosamente, de dicho–.

La elección del personaje Benjamín es igualmente clave para que el edificio narrativo de *La comedia salvaje* se sostenga. Incluso, el nombre no está escogido en vano. Por la Biblia sabemos que éste nombre es una encarnación de la inocencia, al ser el menor de toda la parentela del José bíblico. El Benjamín de *La comedia salvaje* es un inocente. Como lo fueron muchos de los españoles en aquel momento violento y trágico. De ahí que se remarque en la novela que, a veces, el protagonista no es consciente de sí mismo; que, para él, la felicidad es no pensar; y que, además, sepa que el entorno es peligroso y que devora. Por eso, desorientado y apesadumbrado, Benjamín se verá empujado por la misión encomendada. Y, cuando dude, cuando menos tendrá el apoyo de Julia, perdedora como él y vapuleada como él.

Benjamín, por tanto, responderá de manera similar a como respondieron los combatientes ante el revoloteo de una especie de orden mesiánica que les empujó a la acción. A estos, les pareció bien el desatino de la guerra como defensa de lo propio, de la razón de los suyos; es decir, aceptaron un etéreo mesianismo colectivo que parecía llevar atada la culpa generalizada. A Benjamín, pese a su «incapacidad para tomar decisiones», está obligado a porfiar en el cumplimiento de la «misión» mientras cruza media España que se desangrada sin remedio. Por eso adquiere sentido y trabazón narrativa –obsérvese, en la novela, el eco y repetición de la orden– el «cada día que te retrases cientos de españoles morirán... Piensa en las madres. No te olvides de las novias que esperan en balde. Mira como envejecen, solitarias y tristes. Todo por tu culpa»; es decir, las frases que le espeta Azaña, con la *autoritas* de su condición e información privilegiadas por ser presidente de la República.

Y sólo así, a caballo de un humor crudo que abrasa –y, también, que espanta– y de una certeza que machaca, adquieren sentido escenografías muy teatrales de la novela. A veces, conforman

clarificadores cuadros que, siendo propios de una esperpentización del pasado, poseen, hoy día, más que el valor de un eco revelador –problema catalán, por ejemplo, muy en línea con la matraca actual del Estatut–. En otras, echando mano de la misma distorsión esperpéntica, los cuadros, construidos con raíz en la historia, van más allá de lo intuido, escuchado o investigado y ofrecen una mirada especular que es, al tiempo, muy diáfana y concreta. En muchas ocasiones, la sonrisa puebla el rostro y la carcajada tiende a asomarse, pero no logra que pierda fuerza la dureza que delinea las escenas narradas. Se trata, siempre, de escenas brutalmente reales –o, como poco, muy verosímiles– contrapunteadas con la alucinación, la fantasmagoría, el sueño o delirio distorsionadores para rebajar ahogo y acidez. Me refiero a las escenas en torno a las Milicias, a las Brigadas Internacionales, a los rifirrafes anarquistas/comunistas, ante la crueldad falangista en retaguardia, a la bendición de la iglesia ante la barbarie, a la actuación y descripción de algunos personajes claves en nuestra contienda fraticida... Asimismo existen otros momentos en los que la sonrisa acaba muerta mucho antes de accionarse. Como ejemplo, el capítulo de «Dejad que los niños», donde se sintetiza, con medida intriga y suspense apenas entrevisto, el valor y la finalidad de la enseñanza en la República con el macabro ensañamiento del cuerpo de un maestro a manos de unos incultos discípulos. O la escena del churrero (págs. 93-103), sádicamente servida con una pátina de humor que, lleno de corrosión, acoge con naturalidad toda la animalidad inimaginable en el ser humano. Sorpresa, sonrisa y sufrimiento van de la mano. Y, sin embargo, la verdad, la realidad, afloran, gracias a su mestizaje, desnudas, libres de ganga y de partidismo.

Ovejero ha dado un salto mortal sobre una pista resbaladiza, llena de trampas y trampantojos. Al leer la novela, la red parece resistir. Al menos, literariamente. No creo que en *La comedia salvaje* se deba buscar la Historia –para eso está el profesional bisturí de los historiadores– sino una mirada ficcional seria que pretende posarse, limpia y seria, sobre los acontecimientos utilizados. Tal vez, tan sólo para ayudar a remirar o mirar de otra manera la Historia que hemos aprendido. Sin duda, la novela va –o puede– a levantar ampollas. Pero la insensatez que narra Ovejero está ahí y

esa es una realidad inamovible. Claro que inamovible no es lo mismo que manipulada, partidista o, digamos, glorificada, venga de quien venga. Por si acaso, no pierdan de vista que el viejito, perdedor, en sus conversaciones con el autor, afirma que «a mi edad uno no está seguro de casi nada salvo de que se haya vuelto un completo imbécil» o, también, que «encontrar una interpretación es algo que apacigua mucho, te devuelve la confianza en el mundo, porque lo hace parecer menos arbitrario, menos brutal» (pág. 345).

A la presencia permanente de la duda, balanceándose entre la distorsión –como esperpento, no como manipulación– que plasma la novela y lo que se sabe y se ha heredado de la Historia o, dicho de otra forma, entre la mirada literaria de los hechos contados y lo que la memoria, la oralidad y la tradición destilan, ayuda la confusión de tiempos, el maridaje con difuminación o, entre otros aspectos, la inserción de falta de «racord» y de anacronismos que, perteneciendo a la rabiosa actualidad del lector, se encastran como futuribles sin problema alguno en el pasado narrado –alguien que habla de la televisión, por ejemplo, en el cerco al Alcázar de Toledo–. En definitiva: la locura de la guerra. ©

Fuera del mundo

Andrés Pau

Tras la arrolladora irrupción de *Los ejércitos* en 2007 –justísimo Premio Tusquets de Novela–, los lectores de Rosero andábamos alicaídos. Como consuelo, disponíamos de *En el lejero* (publicada en 2003 en Colombia y recuperada para España en 2007 por «La otra orilla») y *Juliana los mira* (Anagrama, 1987); sin embargo, *Los ejércitos* estaba escrita desde esa firmeza de pulso que sólo los grandes disfrutan cuando se hallan en estado de gracia. Ahora, por una de esas magníficas reparaciones, Tusquets rescata para España *Los almuerzos,* una novela publicada por la Universidad de Antioquia en 2001. Este trajín de fechas podría ocasionar algún malentendido; si leemos *Los almuerzos* como una novela posterior a *Los ejércitos* tenderíamos a extraer conclusiones, al menos, equívocas: por ejemplo, que la depuración y la estilización de la violencia son el final del trayecto, el alcance último en la prosa de Rosero. Y no es así: más allá de la anécdota argumental o de la condición de sus criaturas o de su más largo aliento, el Rosero de *Los ejércitos* –un demiurgo, casi un iluminado– ya se encontraba en esta *nouvelle* que se nos antoja un prodigio literario. El trabajo de un orfebre valiente y riguroso, sin concesiones acomodaticias para lectores perezosos.

Para que nadie se llame a engaño: eso que suele denominarse «fino estilista» o «escritor pulcro» o «genio de la filigrana» nunca nos ha interesado. Que Evelio Rosero se haga sangre hasta dar con el adjetivo exacto o, por el contrario, más ambiguo y por ello más inquietante, no le convierte en uno de esos escritores aseaditos cuyos rostros decoran las vitrinas de los grandes almacenes. El mundo narrativo de Evelio Rosero es tan primoroso que no tuerce el gesto ante el hedor, ni mucho menos aparta la mirada ante el

---

Evelio Rosero: *Los almuerzos.* Tusquets Editores, Barcelona, 2009.

espanto o el prodigio de lo recreado. Simplemente –y ahí es nada– lo eleva a la condición de Literatura. Y, por supuesto, está dotado de una musculatura lírica que puede llegar a masticarse. Es el creador de un mundo tan *verdadero* en sus deformidades que impregna al lector de una levísima y viscosa sustancia que va reconcomiendo su sistema nervioso para enseguida encomendarse con verdadero deleite a sus entrañas. Porque las entrañas y las terminaciones nerviosas van de la mano; del mismo modo que los pañuelos desechables rodean, mezquinos y timoratos, las cinturitas del esteticismo más mendaz.

Tancredo, Tancredito el jorobado, cuyos temores a la propia alegría sólo se igualan al miedo a convertirse en un animal, organiza los Almuerzos –nos resulta imposible no recordar la Última cena de Viridiana– de la parroquia dirigida por el padre Juan Pablo Almida. Su sacristán, Celeste Machado, las tres ancianas apenas individualizadas llamadas las Lilias y la joven Sabina Cruz, completan la nómina de los personajes. Hasta que aparece el padre San José Matamoros y revoluciona –pía e impíamente, de ambas formas y de manera asombrosamente simultánea– un ambiente irrespirable: entre la naftalina, la codicia –esas cajas llenas de billetes del benefactor y siempre ausente don Justiniano– y la sonrisa hipócrita. Y, de repente, todo el mundo, feligreses incluídos, se transfiguran ante la misa cantada por San José Matamoros, ebrio hasta la médula. Y contagia el don de su ebriedad a la feligresía, sobria como un recién nacido.

Hay tantos aspectos destacables en *Los almuerzos* que al comentarista le resulta imposible hablar de todos ellos. Sin embargo, permítanme describir a Evelio Rosero como un arquitecto de climas, un armador de ambientes. Un narrador sensitivo que consigue en un par de párrafos que todos nuestros sentidos se pongan en marcha, alertados. Valga el siguiente ejemplo: «También desde el gabinete podía mirarse parte del jardín. Las ramas de un sauce se despedían, como manos. Un gato se entrocultaba en la fuente de piedra. El viento, suave y frío, avanzaba a pedazos por las paredes».

Y el punto de vista, en una soberbia utilización del estilo indirecto libre, focalizado siempre en Tancredo, el jorobadito que vive en régimen de resignada esclavitud junto a las Lilias y Sabina. Un punto de vista que oscila –es menester que así sea– entre la farsa

más avinagrada y el delirio casi místico, pues jamás nos movemos del territorio de una parroquia que se encuentra «fuera del mundo». El párroco y el sacristán –preñados de dobleces– se han ausentado unas horas y hay que aprovechar el tiempo, hay que confesarse, sobre todo confesarse ante el padre San José Matamoros, ahíto de brandy. Hay que decirlo todo, y de una vez. Los vicios y las virtudes se entremezclan en una vorágine conmovedora, de una verosimilitud sobrenatural. Casi un milagro. Un milagro cruel por necesidad; no puede ser de otro modo.

Podemos fijarnos también en la sutil y al tiempo extremadamente sadiana simbología con esa media docena de gatos invisibles, pero cuya presencia se puede palpar...

Y una correlación de fuerzas –permítannos utilizar la expresión– sobrenaturales que se mueven con la misma precisión o el mismo caos con que lo harían las bacterias bajo la indiscreta lente de un microscopio. Unas fuerzas, vivas o muertas, quién puede saberlo, representadas por unos personajes que se alían y pelean y conversan a gritos o sin ellos, que se manosean y embriagan y cantan extáticos y se atormentan, que caminan parejos o se bifurcan, que desaparecen... Que sufren un miedo de siglos y de dimensiones cósmicas contra el que se debaten durante unas horas trascendentales, porque saben que no volverán a vivir una situación similar. Desde las siete de la tarde –cuando irrumpe en escena San José Matamoros– hasta el mediodía siguiente la parroquia voltea cual campana con sus habituales dentro de ella.

Que sea el lector quien descubra en qué han consistido esos prodigios y disfrute con su lectura. Sin prisas, por favor, lean *Los almuerzos* sin prisas. Sólo con el deleite propio de quien sabe que tiene entre las manos una obra maestra. Y no se sorprendan si, al terminar un párrafo, sienten la necesidad física de regresar a él. C

Últimos poemas de Olga Orozco

Mario Campaña

Los últimos poemas de Olga Orozco son los de la vigilia de su propia muerte. Es decir, los escritos que componen este libro son postreros en sentido cronológico, porque, según la prologuista Ana Becciu, Orozco los dejó «encima de su mesa de trabajo» antes de ingresar en el hospital donde habría de morir en el invierno de 1999, pero también, y sobre todo, porque parecen haber sido escritos desde un lugar en el que ya ha tenido lugar un desenlace; un lugar limítrofe, más allá de lo cual nada puede ser siquiera imaginado, y desde el cual los ha dictado una voluntad asimismo final, despojada ya de todo impulso, de todo aliento, como el brote de una mata cuyas raíces, sin contacto con la tierra fértil, vivieran ya de nutrientes pasados.

Ante la muerte, la poeta argentina no intenta ninguna proeza o aventura que la lleve hacia alguna forma de vida ultraterrena, por ejemplo, a la que tal vez pudo haberla inclinado su fe religiosa; ni a la persecución de intuiciones esenciales o de cualquier tipo de saber sobre el más allá; ni hacia una histórica vida póstuma. No intenta ninguna fenomenología de la muerte, o de su anticipación, la enfermedad. No acomete un 'diario de muerte', como hiciera Enrique Lihn en su lecho de enfermo, con un bolígrafo atado a su mano. El deseo humano de trascender un instante final, conocerlo o testimoniarlo no ha dictado estos poemas de Olga Orozco. Un deseo semejante solo hubiera podido ser el único capítulo de una historia de amor no correspondido: la posteridad no se enamora de los vivos, y de la muerte sólo saben los muertos. *Últimos poemas*, de Olga Orozco, está asimismo lejos de la arrogancia del

---

Olga Orozco: *Últimos poemas*, edición y prólogo de Ana Becciú. Bruguera, Barcelona, 2009.

Neruda que hacia el final de su vida 'confiesa que ha vivido'. En lugar de la angustiosa ansiedad del que aún osa batallar en el instante final –como Dylan Thomas pidió a su padre en uno de sus más conocidos poemas– en lugar de una suntuosa ceremonia de coronación o despedida, Orozco elige el sereno relato de un sencillo, humilde 'cuento de invierno'.

Los doce poemas de que se compone este libro son el relato de una caída, de una aventura con final triste, tenebroso, invernal, que nos es presentada desde el comienzo: «hace muchos años que habito en esta choza en/ medio del bosque,/ donde las ramas hablan sin motivo, lo silencios son crueles/y en los sueños más bellos se cobijan los lobos», dice ya en el primer poema la mujer cuyo final se relata. En esa casa «los días tiemblan, tormentosos, porque les/ temen a las noches»; y en ella «Nunca se asoma el sol». Después Orozco, honesta, serena, confiesa su falta, de la que tal vez no sea culpable, pues nació de «un mandato de fuego»: «Y esa fue mi condena ... –dice en el poema 'En el fondo, el sol'– ... encontrar la secreta escritura de Dios dispersa en las/imágenes del mundo (...) Tentativa imposible la de enhebrarlos signos,/ el cifrado alfabeto que comienza en el Verbo».

Falta, culpa y condena; Eva y Adán, Prometeo y Sísifo se fusionan aquí. Si la poeta Olga Orozco confiesa haberse obstinado en una «tentativa imposible», y sucumbido ante un destino, y haber hecho de esa fascinación su culpa; si dejó que esa forma de soberbia se convirtiera en deseo y guiara su vida hasta el final, entonces no tiene más remedio que aceptar sin arrepentimiento un final que la ha dejado entre «silencios crueles», sin paz y sin canto («Esta boca no canta», dice el poema 'Un relámpago apenas'), sumida en un infierno propio, sin una morada posible, pendiendo «sobre la boca abierta del abismo». Ese es «el precio»: «la confusa, la incierta, la cambiante, la sorpresiva/cifra del presente» ('Lo que fue; lo que no ha sido').

Orozco –según su relato– fue aún más allá, hacia un destino todavía más dramático: en la tentativa de desciframiento del mundo, buscó la revelación, y en ese afán en otra época llegó a creer que vivía en una casa que «comunicaba con el cielo», como dice un verso de '¿Eres tú quien llama?'; escrutó «moradas imposibles», convencida de que éstas eran sus «verdaderas propiedades» ('Lo que fue, lo que no ha sido'); persiguió el 'abismo'; y

salio «a los peligros y a la desconocida inmensidad», intentando dar «pasos detrás del horizonte fugitivo», sentir el «aliento [de] los emisarios de territorios invisibles». Para alcanzarlo, no dudó en celebrar «las bodas con la noche». Es sensible el matiz fáustico de esta declaración. ¿Hubo frutos de esa unión? He aquí caída: el mundo, según descubre al final de su vida, con sosegado desgarramiento, la mujer que se retrata en estos poemas, es «improbable y sin fondo», y por eso sus «viajes de exploraciones imposibles» estaban condenados al fracaso. El único consuelo es que toda esta irrevocable tragedia procede de la condición humana. La 'caída' no es solo suya sino de todo el género: «¿Quién no lleva en la punta de su arpón una ballena blanca?», se pregunta en el verso final del poema 'Himno de alabanza'.

Pero, ¿por qué Olga Orozco tuvo que entregarse a la noche? ¿Qué la persuadió de asumir semejante conjuro? ¿Qué le hizo buscar «el sol en el fondo de la sombra»? Para responder, debemos abocarnos a la más tremenda confesión de estos 'Últimos poemas', aquella que tiene lugar en 'Balance de la sombra', poema en que Orozco despliega una intensa interlocución consigo misma y con su sombra. «Mi doble con dos caras», llama a su sombra, una «sombra perversa y sombra protectora», que anticipa o sigue en su camino a su cuerpo, que parece habitar en sus entrañas o surgir de éstas, y que, en cualquier caso, alevosamente atenta contra su huésped. Ésta conoce muy bien las andazas y los siniestros lances de su sombra, pero nada puede hacer por evitarlos: «Yo sé que agazapada en un rincón cualquiera de los sueños/ permites que la muerte se pruebe mi propio cuerpo cuando duermo», dice con escalofriante resignación. «Y no ignoro tampoco –continúa– que llegas desde el fondo de un abismo con alas de ladrona/ y escondes en tu vuelo soles negros,/humaredas de infiernos nunca vistos». Es difícil que un lector no sienta la asfixia de estos versos sobrecogedores, un sentimiento cuya expresión han debido demandar o provocar una tensión casi sobrehumana.

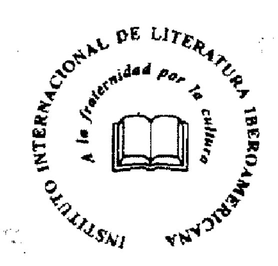
Pero, ¿qué pueden hacer un hombre o una mujer contra una sombra, su propia sombra, que así atenta, con 'humaredas de infierno nunca vistos', contra la totalidad de su vida? Nada puede, y eso lo sabe o debería saberlo todo hombre, toda mujer. En todo caso Orozco, sabia, admite de esa presencia depende la integridad

de su propio ser: «Yo te confieso [...] que quienquiera que seas no querría perderte entre otras sombras», dice en el poema 'Balance de la sombra'.

Nadie es culpable de su naturaleza. La voz que habla en estos *Últimos poemas* no tiene de qué arrepentirse. Si llegó a la noche, si convivió con lo sulfúreo, fue arrastrada por una fuerza superior: «Siempre aspirada por el remolino, por el/vértigo al borde del abismo. / Hasta que sobre mí se condensó la noche,/se cerraron las aguas/¡Y hasta entonces el sol enceguecía/como nunca». Una irrenunciable pasión ha arrastrado a esta mujer a vivir en múltiples paradojas, todas irresolubles: persiguiendo descifrar el alfabeto del mundo ha ido a parar a un abismo; en ese lugar pavoroso, en el fondo de la noche, brilla el sol; ese sol, siendo benefactor, enceguece: en esa absurda intensidad ha consistido el vivir, algo de lo que el personaje poético ha sufrido sin duda, pero del que no se declara culpable: sin arrepentimiento, acepta el castigo. Desde allí escribe, desde ese «una cueva sin calor ni misericordia», un mundo en el que, pese a todo, «nadie desmiente al primavera».

El universo de estos últimos poemas es el mismo que la autora fue creando libro a libro a lo largo de cincuenta años de escritura poética, desde los inaugurales *Desde lejos*, de 1946 y *Las muertes*, de 1952, hasta *Con esta boca, en este mundo*, de 1994. Todos esos libros fueron escritos bajo el signo de la espiritualidad moderna. Son propios de la modernidad los dilemas del infinito y el tiempo, la soledad, la memoria y el olvido, el gozo y la condena, que inundaron dramáticamente las páginas de los primeros libros de Orozco y de los últimos. Nada pudo la noche, nada el relámpago. A la vuelta de cincuenta años, la soledad es la misma. Estos poemas son las últimas fulguraciones del espíritu de la modernidad clásica de Hispanoamérica, semejantes sin duda, en un sentido general, a las que en Argentina emitieron consanguíneos de Orozco como Jorge Luis Borges, Enrique Molina, Alberto Girri, y hasta el mismo Roberto Juarroz.

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
Lenguas de publicación: castellano, inglés y francés.
Editores; Iván Almeida & Cristina Parodi.



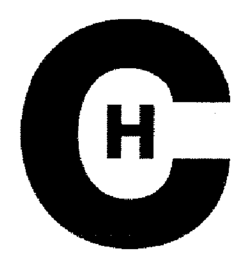
Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS SOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño de España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: Independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2009

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.








9 771131 643008 00713

5 euros



